REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 5 F. / MARS 1974
N° 206

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	**F. 32,—**	**F. 40,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 43,—	F. 50,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,80 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 5**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 7**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e Année — N° 206 MARS 1974



Sommaire

Pages :

A l'intention des instituteurs et institutrices

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A l'intention des Maîtres du CYCLE PRE-ELEMENTAIRE et C.P.

JEUX EN ROND (suite)



1er jeu (comparaison de durée dans la pulsation). Avec mouvement balancé et expression verbale, avec choix de mots de deux syllabes (ex. : lapin).

- On est en cercle.
- On se balance comme précédemment à droite, à gauche.
- Quand le balancement est établi, le meneur de jeu dira le premier le mot (lapin) sur la droite, puis la gauche. Ainsi, par le balancement et le verbal, on exécute simultanément deux rythmes, ce qui pourrait faire découvrir **la durée** dans **le temps.**
- Idem. On se balance, mais dans le balancement dire **tout haut** le mot (lapin) à droite et tout bas à gauche.
- Idem. Dire le mot tout haut à droite et **mentalement** à gauche. A chaque jeu, on enchaîne sans s'arrêter, c'est-à-dire dans la pulsation.
- Idem. Dans le balancement, le mot lapin sera exprimé à droite, puis à gauche, mais **1** enfant sur **2.**

Terminer le jeu par une comptine ou par une séquence musicale où l'enfant pourrait redécouvrir la pulsation.

Après ces petits jeux rythmiques de pré-éducation musicale, on pourrait monter le niveau de l'enfant par des jeux de rythmes frappés liés encore avec l'expression verbale avec des mots d'une syllabe, puis de deux syllabes.

1er jeu.

- On est en cercle.



- Chaque enfant **frappe** dans ses mains 1 fois, et aussitôt après le battement il dira le mot. L'enchaînement se fera **à la ronde sans arrêt.**
- Chaque enfant frappera 2 fois dans ses mains et, après les battements, dira le mot.
- Chaque enfant frappera 1 fois sur ses **genoux,** 1 fois dans ses **mains** et dira le mot.
- Chaque enfant frappera 1 fois sur ses genoux, 1 fois dans ses mains et 1 fois claquera ses doigts en **l'air** et dira le mot.
- Chaque enfant frappera 1 fois les **pieds,** 1 fois les genoux, 1 fois les mains et 1 fois claquera ses doigts en l'air puis dira le mot.

Si l'enfant ne peut faire claquer ses doigts, il lui suffira de lever les mains.

Même jeu avec un mot de 2 syllabes.

Terminer toujours le jeu par une comptine dont le texte pourrait servir de support au jeu (choix de mots).

Après ces petits jeux sans accessoires, on pourrait aborder le rythme frappé avec des percussions.

Il est important au préalable de présenter ces instruments aux enfants **(faire un atelier sonore).**

Les percussions peuvent se ranger en 2 groupes :

a) Percussions donnant des sons déterminés : carillon, xylophone, métallophone.

b) Percussions servent essentiellement au rythme : tambourin, tambour de basque, fouet, maracas, claves, castagnettes à manche, wood-blocks, grelots, triangle, cymbales, etc.

Ces deux groupes se classent en trois familles selon le matériau utilisé pour la fabrication :

- les bois, ex. : claves, wood-blocks, xylophone, etc. ;
- les métaux, ex. : triangle, cloches, cymbales, grelots... ;
- les peaux, ex. : tambourin, tambour de basque, caisse claire, etc.

Remarque. — Si on ne possède pas encore d'instruments à percussion, on peut en « travaux manuels » faire réaliser par les enfants certains instruments, tels les maracas. Par exemple : prendre des pots de yaourt, y mettre des graines (maïs, riz, lentilles, haricots) et faire chercher le dosage pour l'équilibre et le timbre.

JEUX DE RYTHMES FRAPPES

(durée : 20 minutes)

Jeu en rond sur une comptine.



- On chantera la comptine.

1er jeu : Jeu d'imitation. C'est grâce à l'imitation que l'enfant construit. Pour ce 1er jeu, on s'appuiera encore sur le « verbal » au départ, et on choisira un mot exprimant 2 pulsations, par exemple **lune** dans la comptine « Au clair de la lune ». Puis ce sera un dialogue entre le meneur de jeu et le groupe.

- Le meneur de jeu dira « lune » en frappant dans ses mains, 2 fois.

Le groupe répondra de même : lune et frappera. Ceci 2 ou 3 fois.

- Même jeu mais dirigé par un enfant. **L'enfant sera meneur de jeu.**
- Même jeu, mais au lieu de frapper dans les mains on se servira de percussions.
  Le meneur de jeu dira « verbalement » le mot « lune » et **frappera** l'instrument choisi. Le dialogue se fera avec plusieurs meneurs de jeu.

2ᵉ jeu :

- **Jeu de contrôle** pour l'acquisition individuelle. L'un après l'autre, chaque enfant frappera le mot « lune » en s'aidant encore du verbal ; l'enchaînement se fera sans arrêt (dans la pulsation).
- **Jeu d'audition intérieure** (représentation mentale du rythme ou du mot)..
  — 1 enfant sur 2 frappera le rythme ou mot. Dans cette alternance, **faire entendre** la pulsation afin que l'enchaînement se réalise sans arrêt, puis **supprimer** la pulsation battue par le meneur.
  — 1 enfant sur 3 frappera le rythme ou mot. A travers ce jeu, supprimer le « verbal » : l'enfant oubliera le mot et ne frappera que le rythme.

3ᵉ jeu : Jeu de reconnaissance = dictée active.

- « Donner la consigne suivante » : Lorsque vous reconnaîtrez le mot « lune », vous répondrez à mon instrument, sinon vous ne répondrez rien. Ce sera encore un dialogue entre le meneur et le groupe mais où **l'improvisation rythmique** permettra à l'enfant, meneur de jeu, de s'exprimer spontanément.

4ᵉ jeu : Exécution du rythme (sur lune) par le groupe afin de pouvoir accompagner la comptine, mais **recherche d'exécution** et **choix** des instruments afin que l'accompagnement soit **vivant et musical.**

— Quelques idées d'accompagnements (ceci n'est pas un modèle) :

a) Après le choix des instruments par les enfants, on peut faire des groupes, ceux qui accompagnent, ceux qui chantent.

— L'accompagnement se fera librement (on exécute quand on veut, ce qui montrerait que le rythme est intériorisé, on s'arrêtera de même. On peut donc faire précéder la comptine d'un **jeu instrumental,** où les enfants partiront d'eux-mêmes et s'arrêteront de même, qui sera repris après la comptine. Ex. :

Percussions **Comptine** **Percussions**

b) On peut exécuter de la même manière, mais en choisissant d'autres instruments au moment de l'exécution de la comptine. Ex. :

Percussions	Comptine (avec autres instruments de percussion)	**Percussions**

Remarque. — Cette recherche d'exécution fait sentir à l'enfant l'équilibre et la beauté qui se dégage du monde sonore.

c) En **surimpression** de l'exécution déterminée, le meneur de jeu ou certains enfants pourront, à l'aide des instruments, **improviser.**

Remarque. — Pour avoir d'autres idées et surtout pour former le goût, l'enregistrement au magnétophone est souhaitable (contrôle et critique).

ACTIVITE DE FLUTE A BEC AU CE1 (suite) ou autre niveau de débutants

Chapitre 5, p. **16,** Flûtecolière, 1ᵉʳ cahier (Sudel).

Dans « l'initiation mélodique », le chapitre 5, tout en révisant les 3 sons si, la, sol, monte le niveau de l'enfant, d'une part, sur le plan sensoriel et, d'autre part, sur le plan de l'habileté gestuelle car, pour la première fois, toutes les comptines abordent le jeu de hauteur sur si sol



: sons disjoints **notion d'intervalle**

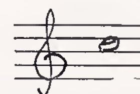
- Chaque comptine sera l'objet comme précédemment d'une activité mélodique (durée 20 minutes) et d'une activité rythmique (durée 20 minutes) avec jeu d'imitation, jeu de reconnaissance et recherche d'exécution.

Si, sur le plan rythmique, ce chapitre est une révision des expressions rythmiques précédentes (qui aboutiront à des formes d'accompagnement) sur les jeux de hauteur si, la, sol, on pourrait **éventuellement,** en partant de l'observation sur la flûte à bec, poser les sons sur la portée (voir figure p. 17). C'est parce que les enfants du CE1 ont demandé « ce qu'ils faisaient » que, partant du sensoriel, ils ont découvert par la logique la portée et l'écriture des sons. Cette découverte très importante permet des jeux nouveaux car, en la fixant par l'écriture, l'enfant retrouvera son invention mélodique :

CE SERA L'APTITUDE A LA LECTURE

— Ayant improvisé de courtes phrases mélodiques, l'enfant choisira et gardera ce qui lui semble musical pour devenir la phrase d'une comptine. Donc, à travers la sensorialité, l'enfant peut être amené à découvrir une « technicité » indispensable dans le domaine de la musique : jouer d'un instrument, lire (mais l'impression visuelle devra se transformer en pensée musicale) et écrire. Mais au préalable, il aura eu le plaisir d'entendre, d'écouter, de juger. C'est vraiment cela qui le mettra en situation de « créativité ». Il faut intéresser l'enfant avant de l'instruire.

Chapitre 6, p. 18, « son nouveau »



Initiation mélodique (durée 20 minutes).

- On apprend la comptine « Le petit rat ».
- Sur la comptine, 1 jeu d'imitation avec improvisation.
  Le jeu d'imitation ici sert de support à une révision des doigtés si, la, sol à laquelle on ajoutera le son nouveau : do.

- Le meneur invente de courtes phrases mélodiques en exploitant des formules rythmiques connues ou improvisées.
- La classe répond = dialogue.
- Changer de meneurs.

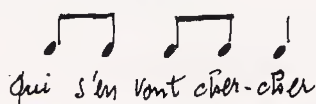
Après le jeu d'imitation, organiser un jeu d'improvisation, soit par groupe (l'un après l'autre, chaque enfant invente sa petite mélodie), soit librement, un enfant répondant à un autre enfant. Le jeu d'improvisation sera uniquement sensoriel (pas de recherche d'écriture).

- Jeu de reconnaissance (voir la direction du jeu dans les activités précédentes).
- Etude de la comptine par audition :
  — On chante un court fragment.
  — On le vocalise sur « Tu ».
  — On articule sur « Tu » le fragment dans l'instrument.
- Une autre séance de quinze minutes permettra l'acquisition complète de la comptine. Quant à la recherche d'accompagnement, elle se fera après les jeux de rythmes, qui ne poseront pas de problèmes nouveaux puisque les formules rythmiques ont déjà été travaillées.

— Activité de flûte à bec sur la comptine « Le moulin » (durée 20 minutes) à diriger comme la précédente (Le petit rat).

— Activité de flûte à bec sur « Les petits Saint Jean ».

Dans cette activité, « l'initiation rythmique » présente une formule nouvelle :



Elle sera abordée en rythme frappé (donc rythme vécu) et pourra être l'objet d'une recherche de codage.

Ainsi, sur le plan rythmique et mélodique, montera le niveau de l'enfant, et par cet acquis l'improvisation constamment sollicitée deviendra plus intéressante : l'enfant donnera libre cours à son imagination créatrice. Il fera sa musique, il l'aimera. Par cette approche vivante de la musique, on éveille et on cultive l'émotion esthétique.

A ce niveau de l'initiation musicale par la flûte à bec (si cela est possible), organiser une activité entièrement inventée par les enfants :

- **Création d'une comptine.**
  — Invention du texte (choix parmi plusieurs).
  — Invention du rythme (choix).
  Le rythme trouvé, son étude se fera comme d'habitude (rythme frappé et percussions).
  — Invention de la mélodie.
  — Recherche de codage (pas nécessairement).
  — Acquisition chantée de cette comptine qui sera ensuite jouée à la flûte à bec et sur laquelle on fera une recherche d'accompagnement.

(A suivre.)

ORGANOLOGIE (IV)

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la Direction du laboratoire de musicologie,
Professeur à la Schola Cantorum

a) **Bibliographie particulière :**

Dom BEDOS de CELLES : **L'Art du Facteur d'orgues,** 1766, réimpression moderne : Bärenreiter, Cassel, 1963 ; quatre parties en trois volumes.

Cet ouvrage monumental demeure sans rival pour la connaissance de l'orgue ancien. Son prix, même en réimpression moderne, le met hors de portée de la bourse d'un simple amateur. A consulter en bibliothèque.

Consulter également les importants chapitres consacrés à l'orgue par M. MERSENNE et PRAETORIUS (cf. notre bibliographie générale, E.M., décembre 1973).

On trouvera des éléments suffisants pour une bonne compréhension de l'orgue moderne dans les ouvrages suivants :

A. LAVIGNAC et L. de la LAURENCIE : **Encyclopédie de la Musique,** op. cit., idem, Deuxième partie, t. II.

Joseph GUEDON : **Nouveau manuel complet de l'organiste,** Encyclopédie Roret, Paris 1905.

Ce petit manuel, très complet, très clair, peut se trouver assez facilement en occasion.

Marcel DUPRE : **Données élémentaires d'acoustique à l'usage des étudiants organistes.** Hérelle, Paris, s.d.

Ouvrage très sommaire, à compléter par la lecture d'autres publications.

Louis-Charles BARTHELEMY : **Résumé de technologie de l'orgue.** Colas, Bayeux (Calvados), 1943.

Excellent petit ouvrage, très complet et très concis, suffisant pour une première approche de la question.

Alexandre CELLIER : **Traité de la registration de l'orgue.** Editions de la Schola Cantorum, Paris, s.d. (ca. 1960).

Un snobisme ridicule a parfois conduit certains organistes à dénigrer tant soit peu ce parfait petit volume. En fait, nous le considérons comme le mieux conçu parmi ceux que l'on peut actuellement trouver en librairie, le plus complet et le clair. Il suffira à une étude poussée aux limites de la spécialisation.

L'orgue est un instrument d'une extrême complexité, composé — un peu à la manière de l'antique flûte de Pan — d'un nombre plus ou moins considérable de tuyaux pouvant être considérés chacun comme un instrument de musique élémentaire. Une soufflerie fournit le vent nécessaire pour faire parler les tuyaux. Des canalisations appropriées, alternativement ouvertes et fermées au moyen de mécanismes commandés par des claviers manuels ou pédalier, ainsi que de commandes de **registrations,** répartissent le vent dans les différents tuyaux, en fonction des besoins de l'exécution musicale. Chaque tuyau ne peut fournir qu'une seule note avec un timbre défini.

Les tuyaux se répartissent en deux grandes familles :
— Tuyaux à bouche ;
— Tuyaux à anches (parfois même l'anche peut constituer l'unique agent sonore et n'être associée à aucun tuyau).

Les tuyaux à bouche peuvent être valablement comparés à des flûtes à bec ou des pipeaux dépourvus de trous latériaux. Ils ne peuvent donc donner qu'une seule note déterminée par leurs dimensions. On les construit en général en un alliage de plomb et d'étain, dans des proportions variant de 40 à 85 % d'étain. Cet alliage est appelé « étoffe » en langage d'organier. Les plus grands tuyaux (figure n° 1) sont construits en bois, de section carrée. En théorie, la matière importe peu ; il est seulement essentiel qu'elle soit suffisamment inerte pour ne pas participer aux vibrations. Elle doit également être suffisamment malléable pour la commodité de l'accord de l'instrument, comme nous le verrons plus loin.

Examinons à présent un tuyau à bouche et détaillons-en les différentes parties (figure n° 2) :

— Le **pied** (B) ; celui-ci est percé à son extrémité d'une petite ouverture dont l'importance déterminera la puissance du son émis. Elle prend le nom d'**embouchure** (E) (n'est pas visible sur le dessin).

— La **lèvre inférieure,** aplatissement à la face supéreure du pied (D).

— Le **biseau,** plaque de métal soudée horizontalement au sommet du pied pour ne laisser au vent qu'un étroit passage le long de la lèvre inférieure (n'est pas visible sur le dessin). Il joue un rôle comparable à celui du « block » de la flûte à bec.

— La **lumière,** étroit passage laissé au vent entre le biseau et la lèvre inférieure (n'est pas visible sur le dessin).

— La **lèvre supérieure** contre laquelle vient se briser le vent pour faire « parler » le tuyau (C).

— La **bouche,** espace entre les deux lèvres.

— Le **corps du tuyau,** dont la longueur déterminera la hauteur du son et dont la largeur (ou **perce**) conditionnera le timbre (D).

Un tuyau d'une longueur de huit pieds (approximativement dans les faits), soit environ deux mètres, donne le DO^1 (voyez dans notre article précédent la signification de cette dénomination). Un jeu, dont la note la plus grave est précisément ce DO^1, est dit « jeu de huit pieds », ce que l'on écrit « jeu de 8' ». Si le tuyau le plus grave à une longueur de 4 pieds — et dans ce cas, il parle avec la même touche de clavier que le DO de huit pieds — il sonne à l'octave supérieure. On a alors un jeu de 4'. Toutefois, l'organiste considère qu'il s'agit non point d'une autre note (puisqu'il appuie sur la même touche), mais d'un changement de timbre. Au reste, il utilisera en général le 4' en même temps qu'un 8'. Le 4' devient ainsi (artificiellement) l'harmonique 2 du 8'. Il en ira de même avec les jeux de 2' (deux octaves au dessus), 1' (trois octaves au dessus), 16' (une octave au dessous) et — bien rarement — 32' (deux octaves au dessous).

Le jeu « à bouche » de 8' le plus large — et le plus puissant — prend le nom de **Montre** lorsque ses tuyaux sont disposés sur la façade de l'orgue. Le plus gros tuyau possède un diamètre de 14 centimètres. S'il est situé à l'intérieur de l'instrument, il prend le nom de **Principal** ou de **Diapason.** Ces noms s'appliquent également à des jeux de 16' et même de 32', ceux-ci toujours disposés en « montre », en raison de leurs dimensions impressionnantes et toujours d'un heureux effet décoratif.

Parfois même, les tuyaux « en montre » sont purement décoratifs... et par conséquent muets. Ils prennent alors la dénomination ironique, quoique courante, de **Chanoines.**

En 4', le jeu à bouche large et puissant prend généralement le nom de **Prestant.** C'est le jeu à partir duquel on commence et on établit l'accord de l'ensemble de l'instrument. En 2', c'est la **Doublette,** et en 1', le **Piccolo,** le jeu le plus aigu de l'orgue, dont les notes les plus aiguës dépassent le seuil d'audition de la plupart des auditeurs (plus de 16.000 Hz).

Notons, au passage, que toute cette terminologie est loin d'être codifiée d'une manière immuable. Les facteurs d'orgue sont largement responsables de ces incertitudes, mais aussi leurs clients qui n'hésitent pas à faire baptiser tel jeu « bon marché » du nom d'un autre plus cher, que leur budget leur interdit. Dans d'autres cas, il s'agit simplement de fantaisie personnelle de l'un ou de l'autre, ou de traditions régionales.

Plus un tuyau est étroit, plus son timbre sera chargé d'harmoniques. Un jeu à bouche ainsi traité aura tendance à se rapprocher du timbre du hautbois. C'est le cas de la **gambe** (8'), ou parfois **violon** ou **violoncelle,** censés imiter le timbre des instruments à cordes.

Le **Salicional** d'une perce légèrement supérieure à la gambe est également un jeu généralement de 8'. Il tire son nom de la ressemblance de son timbre (?) avec celui des flûtes champêtres faites d'écorce de saule.

On modifie de manière très sensible le timbre des tuyaux à bouche en construisant leur corps en forme de cône inversé (figure n° 3). Leur timbre légèrement voilé leur a valu les noms de **flûte douce** (8' et 16') et Flautino (2'). Le 4' est tout simplement nommé **flûte conique.**

On obtient une variante radicalement différente du timbre en évasant le tuyau (figure n° 4). C'est alors le puissant **Corno dolce** (8' ou 16') ou la **flûte à pavillon** (8'), au timbre plus clair que la montre.

On accorde tous ces tuyaux en modifant leur longueur, soit au moyen d'un accordoir, sorte d'entonnoir au moyen duquel on referme légèrement le haut du tuyau (pour baisser le ton), ou, au contraire, on l'évase (pour hausser le ton), soit au moyen d'une déchirure effectuée dans le métal au haut du tuyau, dite **entaille** (c'est le procédé le plus fréquent et assurément le plus contestable), soit, pour les beaux instruments modernes, au moyen d'un manchon coulissant placé à l'extrémité du tuyau.

Si l'on bouche le sommet d'un tuyau à bouche (cf. figure n° 5), on détermine des effets acoustiques d'une

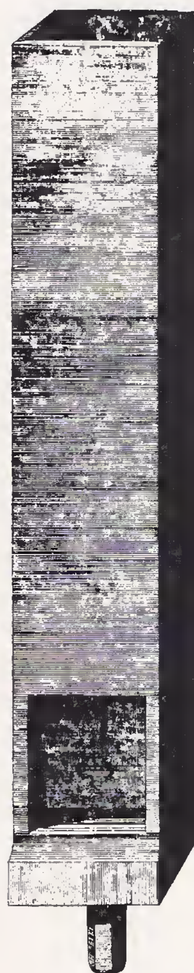


Figure n° 1



Figure n° 2



Figure n° 3



Figure n° 4



Figure n° 5



Figure n° 6

importance fondamentale : le ton baisse d'une octave et le timbre perd ses harmoniques pairs. Des jeux ainsi construits portent le nom de **bourdons.** On comprend leur intérêt pratique immédiat : ils permettent de donner les sons les plus graves avec une longueur de tuyau réduite de moitié. Pour la commodité de l'exécutant, ils portent une mensuration en pieds double de leur longueur réelle. On dit par exemple **Bourdon de 8'** pour un jeu dont le premier tuyau n'est long que d'environ un mètre vingt (soit quatre pieds anciens environ), mais qui donne effectivement le DO[1] pour première note du clavier. Les jeux à bouche ouverts de 8' et de 16' sont souvent terminés à l'octave grave — pour raisons d'économie — par des tuyaux bouchés, mais un facteur habile s'entend parfaitement à rendre cette supercherie insensible.

Les jeux bouchés prennent le nom de **Soubasse** (32' et 16'), **Bourdons** ou **Cor de nuit** (8') ou **flûte douce** (4'), qu'il convient de ne pas confondre avec la flûte douce de 8' que nous avons décrite plus haut.

On peut éclaircir sensiblement le timbre des jeux bouchés en perçant la « calotte » de ces tuyaux, et en surmontant celle-ci d'un tuyau de diamètre moindre dit « cheminée ». C'est alors la **flûte à cheminée,** généralement de 8' (figure n° 6).

On peut accorder les jeux bouchés soit en agissant sur l'orientation des « oreilles » (voyez les figures n°s 5 et 6) placées de part et d'autre de la bouche, soit en enfonçant plus ou moins un tampon mobile placé au sommet des tuyaux en bois, soit — dans les instruments modernes — en enfonçant plus ou moins un manchon portant la calotte des tuyaux de métal.

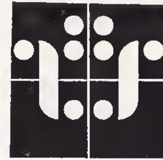
On peut encore obtenir un autre timbre des tuyaux à bouche ouverts en perçant un trou minuscule à la moitié de leur longueur. Ils donnent alors leur premier harmonique au lieu du son fondamental. Ces tuyaux sont donc, en longueur réelle, doubles de leur taille nominale. Ils constituent les jeux dits « harmoniques ». En général, ils sont terminés au grave sur une ou deux octaves par des tuyaux ouverts simples. Ils prennent le nom de **Flûte harmonique** (8'), **Flûte traversière** (8') ou **Flûte octaviante** (4').

Ils s'accordent comme des jeux ouverts.

L'ensemble des jeux à bouche que nous venons d'étudier constitue la base de la composition d'un orgue. C'est pourquoi ils prennent le nom de **Jeux de fonds,** ou **Fonds d'orgue.** Ils jouent dans la registration (l'art de choisir les timbres de l'orgue, comparable à l'instrumentation ou à l'orchestration) un rôle équivalent à celui des cordes de l'orchestre. On les utilise pour l'accompagnement ou dans des cas où l'orgue doit demeurer discret. Dans la puissance, ils demeurent austères.

On leur adjoint — surtout dans les orgues de l'époque romantique — des jeux particuliers, dits **Ondulants,** dont le principe est le suivant : ils sont accordés sur la gambe, mais suffisamment plus haut pour produire un léger battement entre les deux rangs de tuyaux, battement que les amateurs assimilent au vibrato du violoniste. On connaît, de cette espèce, la **Voix céleste, Unda maris,** etc., toujours de 8'.

Prochain article :
Les jeux de mutation et les jeux d'anches ; technologie de l'orgue.



RENCONTRES INTERNATIONALES DU FESTIVAL DE BAYREUTH DESTINEES A LA JEUNESSE

8 août - 30 août 1974

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgées de 18 à 25 ans ; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement.

Montant des droits : Droits d'inscription : DM 20.—, Droits de participation : DM 160.—. Cette somme comprend l'assistance aux cercles d'études et aux séminaires, le logement dans les dortoirs, le petit déjeuner, le repas de midi et l'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres.

Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM 7.50.

Billets pour le Festival à : DM 17.—, DM 22.— et DM 35.50.

Le logement est prévu dans des salles de classe, à raison de 12 lits environ par dortoir. Le petit déjeuner et le repas de midi se prennent en commun au centre des Rencontres. On trouvera également, surtout pour le dîner, à la cantine des Rencontres, un rayon d'alimentation et de boissons à des prix normaux. Il ne sera pas possible de s'installer au centre des Rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

———

Cercle d'études : **Chœur** (Direction : Wolfgang Schubert). On y étudiera les œuvres suivantes : Leos Janacek, Hradcanske Pisnicky ; Darius Milhaud, Kammersymphonie VI mit Ob, und Vc. ; Zoltan Kodaly, An Ode for music, Volkstänze aus Kallo ; Günter Bialas, Eichendorff-Liederbuch (avec 1 soliste soprano) ; Wilhelm Killmayer, Canti Amorosi (avec 2 solistes : soprano et ténor) — **Orchestre** (Direction : Erich Bergel). On y étudiera les œuvres suivantes : George Enescu, 1. Symphonie n° 1, mi bémol majeur ; Richard Wagner, Wesendonck-Lieder ; Paul Hindemith, Symphonie « Mathis der Maler » ; Johannes Brahms, Symphonie n° 1, ut mineur. — **Percussion** (Direction : Robert Hinze). On y étudiera les œuvres suivantes : Kazimierz Serocki, Continuum ; Werner Heider, Edition ; Jolyon Brettingham Smith, O Rise ; Arghyris Kounadis, Epitymbion pour percussion et 13 flûtes ; Karlheinz Stockhausen, Kreuzspiel). — **Musique de chambre pour instruments à cordes** (Direction : Siegfried Palm). Centre d'intérêt : trio pour piano, trio à cordes, quatuor à cordes ; possibilité de renforcer avec instruments supplémentaires comme, par exemple, instruments à vent). — **Musique de chambre pour instruments à vent** (Direction : Albrecht Gürsching). Centre d'intérêt : quintette à vent, octuor à vent. — **Danse classique indienne** (Direction : Sonal Mansingh). Principes fondamentaux de la danse classique indienne. Caractères essentiels des six principales danses classiques de l'Inde et danse de l'Occident. Exercices pratiques. — **Studio de musique électronique vivante et de musique pour bande** (Direction : Dieter Salbert). Ce cercle d'étude est accessible aux compositeurs et instrumentistes. — **Séminaire pour Wagner** (Direction : Raymond Joly, Helmut Kirchmeyer, Lynn Snook). Pour tous les participants du 26 au 29 août ; néanmoins, pour un nombre limité des participants qualifiés tous les jours du 9 au 29 août. — Rencontre Internationale de jeunes auteurs européens et africains. — 16e Exposition d'art international : 30 artistes canadiens de moins de 30 ans (réalisations graphiques). — Tournée en Haute Franconie. — Possibilité d'assister aux représentations du Festival : Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Tannhaüser, Tristan.

Pour tous renseignements complémentaires et inscriptions, etc., s'adresser à : BAYREUTH - Internationales Jugendfestspieltreffen - D-8580 Bayreuth - R.F.A.) Postafch 2320.

A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration
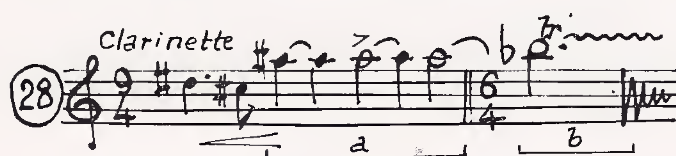
SALOMÉ (*)

Drame musical en un acte op. 54 (1905
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)

par Jean MAILLARD

Nous parvenons ici au moment fatal du drame, au marché conclu entre Hérode et Salomé.

Une gamme ascendante rapide des violons et clarinettes aboutit à l'arpège sur lequel le Tétrarque appelle la jeune fille. Mais cet appel reste en suspens sur un la dièse 4 en longues syncopes **(28)**. Hérode semble suspendu aux lèvres de Salomé, anxieux de sa réponse. Aux syncopes succède un long trille, élément dramatique essentiel, donné par la clarinette seule **(28 b)**.



Ce trille pourrait être en quelque sorte l'expression de la rouerie de Salomé : « **Tu promets vraiment, si je danse, d'exaucer ma demande, Tétrarque ?...** ». Seule la flûte accompagne cette demande avec un trait volubile débutant avec **(9 a)** par diminution, se poursuivant par un trait chromatique ascendant, à nouveau motif du charme **(9 a)** et arpège descendant rapide, ponctué par un accord pizzicato des cordes. Ce rapide trait de flûte — tel un caprice d'enfant naïf — s'achève par le trille de la rouerie **(28 c)**. A neuf reprises avant que Salomé accède au désir d'Hérode, sa mère va lui ordonner de ne point danser. Hérodias semble commandée par une voix supérieure qui lui fait instinctivement préserver la vie de Jokanaan, qu'elle déteste cependant.

Le trille devient lancinant, mêlé au motif du charme **(9 a)**. Hérode, fort excité, offre à sa belle-fille de partager avec elle son trône. Son serment, proféré devant toute la Cour, semble solennisé par les trombones sur une incise chromatique de quatre notes descendantes (chiffre 233), cependant qu'Hérodias ordonne toujours de ne pas danser.

Le lyrisme amoureux et fou d'Hérode s'exalte en une phrase délirante doublée par les premiers violons et cellos dans l'aigu, caressée par des arpeggios sur les quatre cordes aux seconds violons et altos. Hautbois et clarinette lui opposent le thème d'Hérodias **(26 b)**.

Brutal changement d'ambiance à 233 : l'Ange de la Mort **(7)** plane à nouveau. Ce souffle sinistre parcourt le quatuor sur des accords en batteries rapides aux clarinettes. Roulement serré du tambour avec baguettes de timbales. Deux trompettes à l'octave rampent chromatiquement vers l'aigu jusqu'à ce qu'intervienne, en un pianissimo menaçant, le motif du Prophète **(19)** aux cors, heckelphone et tuba. Hérode évoque l'oiseau noir qu'il ne voit pas mais dont il entend le bruit des ailes. Il tremble de froid... Le souffle est plus violent encore. Le cœur d'Hérode bat à se rompre (rythme des cors et trombones à l'octave, deux mesures avant 237)... Non, il n'a pas froid, la chaleur l'étouffe : thème du Prophète **(19)** aux anches, puis du charme de Salomé (violons, trompettes, cors, basson) ; plainte chromatique descendante aux bois et cuivres. Qu'on verse de l'eau sur les mains du Tétrarque ! Qu'on lui donne de la neige à manger : le motif initial de son ordre de danser **(Tanz für mich, Salome !** entre 223 et 224) revient aux cellos et contrebasses. Retour du charme **(9 a)** : « **Ces roses sont de feu !...** ». Paroles dont la musique renforce le caractère dramatique et l'idée symbolique. L'orchestre est violemment bousculé, des coups secs du tambour dominent ce bouleversement. Les ailes effrayantes voltigent à la harpe. Puis la grande plainte chromatique retombe, donnant une impression de prostration extrême. L'orchestre n'est bientôt plus qu'un murmure où reparaissent des souvenirs de **(9 a)**. Atmosphère aérée : « **Ah ! maintenant, je respire ! Je suis tranquille !...** ». Un motif issu de **(18)**, cœur passionné de Salomé, est aux clarinettes, cependant que **(9 a)** le contrepointe à la flûte sur des tenues du quatuor : « **Veux-tu danser pour moi, Salomé ?...** » Hérodias intervient encore. A l'instant même où sa fille accepte, sa voix est couverte par celle de Jokanaan qui prophétise pour la dernière fois. Plénitude de sa voix nimbée d'arpeggios aux violons, altos et cellos avec **(13 a)** aux cors, doublés ensuite par les bois (chiffres 243 à 245) : « **Où est-il celui qui vient d'Edom, celui qui vient de Bozra, qui est assis sur son trône dans sa gloire altière, avec vêtements tachés du sang du Juste ?...** ».

En un débit rapide qui contraste avec la majesté de la voix de Jean, Hérodias exprime sa rage : elle ne veut pas que sa fille danse, surtout pendant que Jokanaan crie ! Elle ne veut plus voir les tendres regards d'Hérode pour Salomé ! Elle ordonne une fois encore à sa fille de ne pas danser !
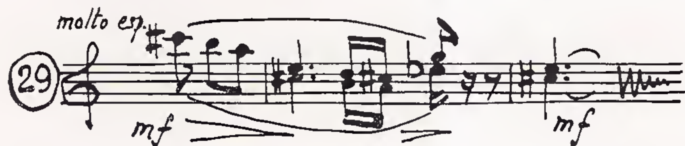
---

* Voir « L'E.M. », nos 202, 203, 204 et 205, nov., déc. 1973, janv. et février 1974.

Hérode ne se soucie pas de sa colère. Il atteint son paroxysme d'exaltation sur un la bémol 4, au mot tanz (für mich !). Les battements de cœur se perpétuent aux timbales tandis que le tambourin semble s'éveiller. **« Ne danse pas, ma fille ! »** clame Hérodias. Mais un long arpège ascendant des cordes aboutit à la décision exprimée à découvert par Salomé et que les harpes seules ponctuent, tel un récitatif sec :

« Je suis prête, Tétrarque ! »

DANSE DES SEPT VOILES

J'ai déjà montré qu'avec preuves à l'appui, plusieurs critiques ont prouvé que ce célèbre interlude chorégraphique était postérieur au reste de l'œuvre. La preuve essentielle consiste en une lettre à Alma Maria Mahler. La femme du compositeur de la Symphonie des Mille disait qu'elle considérait la Danse des Sept Voiles comme peu réussie. Derrière son auguste mémoire, Antoine Goléa emboîte le pas et je le regrette personnellement : cette page me semble excellente et on ne peut que déplorer qu'elle se trouve fréquemment isolée en concert, tant elle est solidaire de l'ensemble. Cela est cependant tentant puisqu'elle constitue un tout homogène. C'est sans doute dans ce but que Strauss a suspendu la numérotation de la partition au profit de repérages par lettres, de A à Z et de a à 1. L'ensemble est un véritable carrousel de motifs dominés par **(1)** en de multiples métamorphoses, par le motif de la danse même **(29)**, très « Chevalier à la



Rose », par le motif de l'amour de Salomé **(22)** et par celui de l'ingénuité de Salomé **(21)**.

Nous assistons dès lors à ce que Peggie Cochrane désigne plaisamment comme « le plus célèbre des striptease » de l'Histoire. L'érotisme musical est savamment dosé, à l'orientale. Strauss s'est efforcé de retrouver l'ambiance, voire certaines « registrations » typiques de danses de Cour musulmanes.
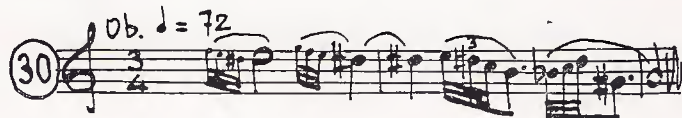
La Danse comporte évidemment sept parties au cours desquelles Salomé se dépouille successivement de chacun des voiles qui la cachent aux regards lubriques d'Hérode.

D'abord une Introduction molto presto e furioso, en un rythme effréné, secoue les nerfs de l'auditoire. Dès le coup de timbale initial, auquel répond la petite timbale frappée forte avec une baguette à tête de bois, on songe au conseil donné par Strauss à Bartok, ou Varèse, je ne me souviens plus : **« Un grand coup au début, mon cher ! Secouez l'auditeur, accaparez son attention ! Après, faites ce que vous voulez !... ».**

Des contretemps réguliers, arco-pizzicatos alternés, aux cordes, ou en croches sèches aux bois et cors, sont ponctuées par les percussions. Les basses oscillent autour de la tonique la, marquant avec netteté les temps suivant l'enchaînement I, IV, I, V, I, IV, etc. A la sixième mesure, strident les « zournas » (hautbois à l'unisson) en gruppettos autour de la dominante et du demi-ton inférieur. Cette équivoque tonale, la mineur et mi mineur, jointe aux heurts et fausses relations de triton renforcent l'exotisme de ce préambule, les ornements des hautbois donnant en outre une impression de giration rapide. Les altos jouent fortissimo (lettre A) un court et sauvage motif qui est repris deux fois, puis s'élance vers l'aigu, doublé aux premiers violons et à la clarinette. Trompettes et trombones clament véhémentement l'incipit de **(22 b)**, rappelant ainsi le véritable enjeu de cette danse, enjeu auquel ne cessera de songer Salomé durant toute son exhibition : la tête de Jokanaan.

Mais ce n'est là qu'une sorte de prélude bref des musiciens avant la première figure. Les gruppettos ornent le début de pédales de mi bémol aux basses. Souvenir de l'ordre d'Hérode **(24)** aux cordes. Echo de la fin de **(22 b)** par diminution. Salomé se redresse et fait signe aux musiciens qui, par une transition rapide, changent le rythme impétueux en une mélodie doucement berçante. Tout s'estompe.

Pianissimo, les instruments accompagnent la première figure. Cellos et contrebasses marquent un rythme ondulant, quasi félin, en glissandos du grave à l'aigu sur fa-la-mi. La tonalité de la mineur est troublée par la présence d'un mi bémol (alias ré dièse) qui maintient l'équivoque polytonale du préambule. Tambourin, petite timbale et tambourin cadencent ce rythme déhanché à trois temps. En contretemps, très suggestif, l'alto solo donne un premier dérivé de **(22 b)**. **Les violons,** pianissimo, égrènent des accords secs, comme ceux d'un luth arabe. Dès la quatrième mesure, une étrange cantilène contournée, très ornée, se déploie du mi 4 au la 3, au hautbois solo **(31)** :



avec ses proliférantes sensibles et ses secondes augmentées suggestives. La ritournelle macabre et grinçante reprend (lettre C) puis cède à un retour de **(30)** qu'elle suit une fois encore. Et voici la vierge parée de toutes ses grâces qui se dresse devant Hérode. Salomé suit le jeu de la flûte **(1)** qui se déroule en arabesques capricieuses accentuées par le gruppetto initial de **(30)** ou par le motif de l'énigmatique Salomé **(21)**. Laissant onduler souplement son corps, Salomé se redresse (notes ascendantes de la flûte quatre mesures avant F). Cette première figure de danse se poursuit jusqu'à deux mesures avant J, soit au total quarante-deux mesures. A F, les violons divisés descendent de l'aigu au grave par une souple reptation sur le même rythme que précédemment. Une virevolte et un regain lascif à la lettre H, le tout parsemé de rappels de **(1)**. La flûte et le célesta achèvent.

La seconde figure débute deux mesures avant J et s'achève huit mesures avant Q et compte cinquante-cinq
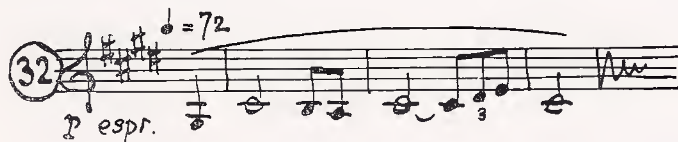
mesures. Très mesuré, poco accelerando, l'élan est d'abord donné par trois doubles croches incisives aux bassons, cellos et contrebasses. Une courte phrase mélodique s'infléchit aux cors, altos puis cellos. Ensuite, les gracieuses détentes de la danseuse sont figurées aux flûtes et violons en une marche descendante croche pointée-double croche, qui s'achève sur un trille de flûte et de violon léger comme un rire d'enfant. Le volet central de cette figure, d'une langueur très straussienne, est la caressante mélodie **(31)** issue de l'incise **(18),** sur laquelle Hérode avait supplié Salomé de danser :



Ce doux motif en sixtes, puis en tierces, est suivi d'une transition rappelant les pédales et les effets giratoires de la première danse. Puis c'est un rappel — extraordinaire en l'occurrence — de Jean ascète **(19)** par diminution et d'un agogique souverain, s'achevant sur **(22),** le tout donné mezzo forte par les cellos, violons et cor anglais. S'y mêle un rythme de castagnettes. A compter de M, longue pédale grave de ré (contrebasson, clarinette, contrebasse et trombones) sur huit mesures glissant chromatiquement sur une pédale de sept mesures fortissimo ut grave, cependant qu'un arpège ascendant rapide s'arrête au la des cordes, clarinettes et hautbois. Nouvelle incise capricieuse, comme une virevolte avec un effet de robe entre deux attitudes, retombant comme exténuée pour céder au rythme de la première danse, dérivé de **(22 b)**. Généreux cantabile des cordes graves, dont la noblesse se tempère d'un rire léger en trilles aux violons : ou bien est-ce la rouerie **(21)** de Salomé **(9 a** au hautbois) qui transparaît ? Comme en un lied, cette seconde partie voit le retour d'un autre motif de Salomé déjà entendu **(18)**. Le trille léger, puis l'élan issu de **(22 b)** passent aux altos : puis d'autres trilles dans l'aigu des violons, mêlés à des tintinabulements de cymbale suspendue et de triangle sont comme de furtifs reflets dans les joyaux que porte la jeune fille.

Puis à la lettre P, des gammes rapides ascendantes et descendantes servent de transition : avec des ondulations souples, Salomé se dépouille d'un second voile et prend une nouvelle attitude. Calando, la gruppetto de giration revient aux « zournas », mêlé à des légers accords plaqués et montants des harpes.

En anacrouse débute aux cordes, cors et anches, généreux, chaleureux, le thème principal de la **Danse des Sept Voiles (32) :**
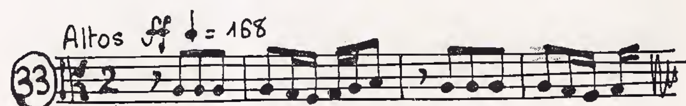


De plus en plus expressif, il s'étend sur quatre incises de huit mesures chacune, deux graves et deux aiguës, d'une instrumentation de plus en plus étoffée qui n'est pas sans faire songer aux rutilences du **Rosenkavalier.** Durant ce troisième volet, le mouvement s'accélère constamment. Salomé joue le jeu. Elle est devenue l'âme de la danse, équilibre parfait entre l'art et sa beauté. Une cadence parfaite en ut dièse majeur ouvre la quatrième partie.

Au changement d'armure, Salomé reparaît « telle qu'en elle-même l'éternité la change » : une petite fille innocente ou rusée, qui semble, au fond, très pure **(21** aux flûtes et premiers violons). Son charme est troublant : **(9 a)** au cor anglais, basson, cor et altos avec des échos cristallins du triangle et du célesta. Ces deux motifs alternent sur quatorze mesures, enlacés par des gammes ondoyantes du célesta et des harpes. Puis **(18),** toujours plus lyrique aux bois, célesta, cordes. La passion de la danse s'empare peu à peu de Salomé. **(9 a)** déploie son charme aux cors et bassons, altos, paré de gammes et d'arpèges légers et contrepointé par **(21).** Le tourbillon s'accélère. Retour de **(18)** à la lettre T et qui se développe bientôt en un court canon à la quinte. Ce sont encore de légers accords plaqués à la harpe qui assurent la transition avec la cinquième figure, laquelle s'étend sur trente mesures, de la lettre V à la lettre Y. Modulation habile d'ut dièse majeur à la mineur avec un retard de la tierce.

Dans cette cinquième section, ce sont à nouveau des attitudes suggestives plus que de véritables pas. L'accompagnement est semblable à celui de la première figure, avec des glissandos félins aux violoncelles et contrebasses et l'incise en double-croches dérivée de **(22 a).** Deux sections dans cette cinquième figure : la première de V à six mesures au-delà de W. Elle est caractérisée par des phrases alanguies, de molles tierces qui se répondent aux bois jointes à des effets de castagnettes. La seconde section voit le retour de **(31)** encore métamorphosé s'achevant très doux, sur le motif de la grâce de Salomé **(15),** entendu alors que la jeune fille était venue rejoindre Narraboth sur la terrasse, au début de la seconde scène. Courte transition en triolets dactyliques bondissant des harpes aux bois (désinence de la présentation passionnée de **(31).**

La sixième figure commence avec les notes rauques de raïtas et zournas du préambule. Comme en une danse du ventre, on entend d'érotiques titillations de cordes dans le suraigu. Longue descente chromatique irrégulière des violons mêlés au motif du charme **(9 a)** aux flûte, clarinette, alto et violoncelle solos. L'impatience d'Hérode **(28)** s'y mêle : on imagine le Tétrarque ivre de désir, attendant de voir danser nue l'enfant. Des fusées rapides aux cordes dans l'aigu fouaillent les sens. Le tourbillon s'accélère. Une transformation de **(32)** aux quatre clarinettes à l'unisson avec des pédales de tonique suraiguës en harmoniques à l'alto et au cello solos le cèdent bientôt au motif âpre, trépidant et sauvage du préambule **(33) :**



Les violons divisés contrepointent à cette incise le thème **(1)** de Salomé. Second violon à la lettre d. L'ordre d'Hérode **(24)** aux harpes, trompette avec sourdine, clarinette et flûte se superpose à **(32)** aux altos et à **(33)** par augmentation au tutti des cellos et contrebasses. L'attente fiévreuse des nerfs atteint son paroxysme dans la rutilante page d'orchestre de la page 233 de la partition, étalée sur trente-neuf portées où crépitent les castagnettes, les gammes rapides au xylophone. C'est ici le carrousel général des motifs qui se heurtent ou s'enlacent. A la lettre f, retour de **(33)**, superposé à **(32)** et **(9 a)**. Les cuivres, cors et trombones, clament la victoire du charme de Salomé. A g, opposition de **(33)** et de souples arabesques des bois en tierces (souvenir du cinquième volet). A la fin de ce strepitoso, le vœu non encore exprimé de Salomé (qui sera **22 a)** se présente en deux éléments : l'incipit lancé fortissimo par les bassons, contrebasson, trombone, tuba, timbales et contrebasses auxquels répondent bois, harpes, violons et altos. Sempre più accelerando, descentes chromatiques des cordes sur des batteries des bois. Appel réitéré du début de **(22 a)** aux trompettes et xylophone puis, fantastiquement brutale, grande pause.

Salomé, dans ce silence qui impressionne les spectateurs, autant ceux de la scène que le public, apparaît nue dans sa jeune beauté. Mais cette grande pause trahit essentiellement l'attitude d'Hérode, dont le sang semble se figer devant tant de grâce révélée. Exaspérée, la dernière figure est un tourbillon délirant sur le motif principal de la danse **(31)**. Elle dure onze mesures dans sa section initiale. Les timbales à pédales ponctuent chromatiquement la fièvre de la danseuse. La seconde section est une péroraison fortissimo avec **(22 a)** et une exaspération de la tête de **(31)** sur des fouaillements de cymbales et le déchaînement du tutti.

Puis un instant, Salomé reste en extase **(28 c)** devant l'entrée de la citerne où Jokanaan est enfermé. Ce très long trille aux flûtes, clarinettes et célesta, sur des trémolos de violons et des harmoniques de cellos et altos, le tout dans le suraigu et en nuance piano, ne laisse pas d'être angoissant. **(21)** revient, aussi énigmatique, aux flûtes et hautbois.

Brusquement, sur une rapide arabesque des bois et cordes, la jeune fille se précipite aux pieds d'Hérode.

(A suivre.)

« L'Education Musicale » est heureuse d'avoir été peut-être le plus élogieux défenseur du Psaume XLVII **de Florent Schmitt qui vient de paraître chez EMI LA VOIX DE SON MAITRE. Notre Rédaction exprime à nouveau ses félicitations aux réalisateurs de cette belle interprétation qui vient de se voir décerné le Grand Prix du Président de la République à l'Académie du disque français.**

A. M.

CLASSES DE FLUTE A BEC

Débutants :

Soprano : « Mille Pertuis », pièce n° 7, recueil Fioretti, cahier n° 1, de Max Pinchard - Ed. Ouvrières ;
ou
Alto : noire = 96 — ext. Sonate en RE de Marcello - Ed. Bärenreiter Hortus Musicus n° 151.

Préparatoire :

Soprano : « La Manfredina et la Rotta della Manfredina », pièce n° 7 (pages 6 et 7), jeux de flûtes - Ed. Leduc.
Alto : Sonate n° 111, de Robert Valentino Inglese.
3e Mouvement Largo = 54.
4e Mouvement Gigue = 112 - Ed. Nagels Musik Archiv 149.

Elémentaire :

Soprano : Partita en MI mineur, de G.T. Télémann.
Aria n° 4 noire = 56, sans reprise.
Aria n° 3 noire = 104, avec reprises - Ed. Bärenreiter Hortus Musicus 47.
Alto : Sonate en SOL (in G), de Godfrey Finger - Ed. Rudall Carte.

Moyen I :

Soprano : Sonatine n° 2, de Georges Migot (pages 6 et 7) - Final — une danse = 176 - Ed. Schott Mayence n° 5347.
Alto : Sonate n° 1, de J.C. Pepusch - Ed. Mœck Kammermusik n° 11 (Zurfluh).
Adagio noire = 52 Adagio noire = 52
Allegro noire = 100 Allegro noire = 116 (sans reprises).

Moyen II :

Soprano : Etude n° 5, = 104, de Feltcamp - Ed. X Y Z Amsterdam (Zurfluh).
Alto : « La Follia, de Corelli - Hargail, New-York.
Page 4 — Andante = 80
Page 4 — Adagio = 69
Pages 5 et 6 — Allegro = 112.

Supérieur :

Soprano : Danse du Dragon, extrait de la Suite Exotique, de Jean Temprement - Ed. Zurfluh.
Alto : Sonate en RE mineur, d'Anne Danican Philidor - Ed. Bärenreiter Hortus Musicus 139.
Mouvements du candidat.

Excellence :

Soprano : « Les Folies d'Espagne » ; thème I : variations II, V, X, XV, XVII, XXV, de Marin Marais - Ed. Bärenreiter n° 3311.
Alto : Concerto n° 1, opus X, « La Tempesta di Mare », de Vivaldi - Ed. Schott Mayence n° 5707.
Mouvement du candidat.

par Mme N. ROSSE
Professeur d'Education Musicale

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) *

La Vᵉ Sonate, Piano - Violon

en Fa majeur, op. 24, *« Le Printemps »*

• **Deuxième période** : Mes. 62 à 70 :

A nouveau, nous remarquons de nombreuses analogies avec la première présentation. Toutefois, les instruments sont inversés, la cellule mélodique est renforcée au piano par les octaves et la tessiture est agrandie, le violon jouant à l'octave supérieure.

CODA de l'Exposition - Mes. 70-77

Nous remarquons d'emblée son caractère mouvementé. Elle est formée de deux présentations avec inversion des instruments. Elle est écrite sur une vaste pédale de do et nous retrouvons :

- les double-croches issues du premier thème (agrandissement en vagues successives) ;
- les sf et l'amplitude harmonique du second thème ;
- le chromatisme déjà rencontré dans les deux thèmes.

Une transition (mes. 78 à 86) relie l'exposition au développement.

Il se produit, après la coda tumultueuse, une certaine accalmie (gamme en double-croches et en aller et retour, jouée une mesure sur deux seulement).

La pédale de do n'est plus à la basse qui descend chromatiquement. Nous retrouvons des éléments déjà entendus :

- l'élément de la mesure 79 au violon est issu de l'anacrouse de la cellule de la deuxième période du second thème (mes. 46) ;
- le sf au violon sur le second temps de la mes. 80 est issu de la première période du thème 2 (mes. 39).

Cette transition est traitée en éventail harmonique qui culmine à la mes. 85 sur l'accord de septième de Dominante de Fa pris dans sa tessiture la plus large.

2ᵉ volet : Développement central (mes. 86 à 124)

C'est le point culminant du mouvement, un épisode essentiellement dramatique, dans le ton général de ré mineur, relatif du ton principal. (Le début et la fin du développement sont en ré mineur.)

Outre le développement central proprement dit, il est utile de souligner la présence d'une courte introduction (mes. 86 à 90) et d'une transition (mes. 116 à 124) menant à la réexposition.

Introduction (mes. 86 à 90) :

Traitée sur la tête du premier thème, elle annonce le drame : deux cadences évitées provoquent brutalement et coup sur coup deux affaissements de la tonalité.

Premier affaissement tonal :

Fa Majeur (Vᵉ degré) mes. 85 ↘ ré mineur (Vᵉ degré) mes. 86

Deuxième affaissement tonal :

ré mineur (Vᵉ degré) mes. 89 ↘ Si bémol Majeur (Vᵉ degré) mes. 90

Développement proprement dit (mes. 90 à 116) :

Il est bâti sur la première période du second thème dans sa deuxième présentation.

Un troisième affaissement tonal s'opère à la mes. 94 :

si bémol Majeur ↘ si bémol mineur

A partir de la mes. 98, nous assistons au véritable paroxysme du drame :

- agitation des triolets ;
- nuance f aux deux instruments.

Rappelons-nous les trois éléments de la première période du thème 2. Représentons-les ainsi : ① ② ③.

Ici, l'élimination du premier élément (notes tenues) provoque un effet de précipitation.

- amplitude harmonique en éventail explosif (grands arpèges formant des vagues successives) entre le violon et le piano.

On peut remarquer le retard des points culminants du piano sur le violon (voir les « do » aigus des mesures 100 et 101.

- modulations du ton de la sixte napolitaine et intervalles diminués (ex. : mes. 99 sol bémol, mi bécarre) très expressifs.

(*) Voir « L'E.M. » n° 205, février 1974.

Durant ce paroxysme (98-112), s'opère déjà sur le plan tonal un mouvement positif : remontée du cycle des quintes :

Ré min.
Sol min. ↗ 112
Do min. ↗ 108
Fa min. ↗ 104
Si bémol min. ↗ 100
98

Le ton de ré mineur est affirmé dans les mesures suivantes (112 à 116). En ce qui concerne les trois éléments signalés plus haut, nous remarquons une nouvelle élision : celle des mouvements descendants ; il ne subsiste plus que ② (accents soutenus par les arpèges ascendants du piano). Nous voyons ici une volonté d'optimisme dans la stabilité tonale inspirant le calme (harmonies (si bémol, sol dièse) entourant la dominante de ré mineur et se dirigeant vers elle : mes. 116).

Transition ou « palier » (mes. 116 à 124) :

Ces mesures sont basées sur la pédale brodée de « la » que l'on entend alternativement au piano et au violon, puis aux deux instruments en même temps. Une accalmie s'effectue grâce :

- à la nuance « piano » ;
- à la stabilité tonale ;
- à l'effet calmant de l'élément en noires liées joué à la main droite du piano (élément issu du troisième élément ③).

Mes. 121 à 123 : les tessitures éloignées du piano et du violon se rapprochent peu à peu vers l'aigu. Le soufflet < > correspond au dernier souffle de la tempête précédente.

Au moment de l'arrivée du premier thème, s'opère un important éclairage tonal : la note « la » joue le rôle de pivot entre les tonalités (V[e] degré de ré mineur, III[e] degré de fa Majeur).
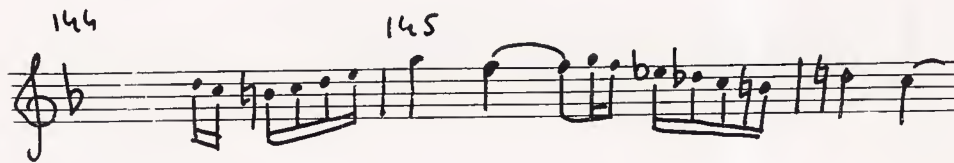
Fa Majeur
Ré min. ↗ la (III)
la (V)

C'est aussi la première note du thème 1.

Remarque de composition (mes. 90 à 120) :

① ② ③ (90- 98)
② ③ (98-112)
② (112-116)
③ (116-120)

piano :
m. droite



3e volet : Réexposition

Nous allons réentendre les deux thèmes, le pont et la coda mais le compositeur a pris soin de ne pas les reproduire de manière absolument identique.

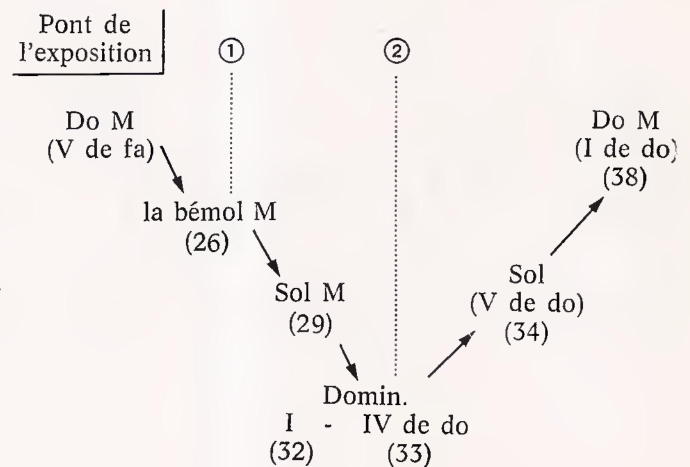
Pour plus de clarté, nous allons établir un tableau comparatif :

Exposition	**Réexposition**
Thème 1 - Fa majeur	**Thème 1** - Fa Majeur
• première présentation thème : violon accompagnement : piano	• première présentation (125 à 134) thème : piano (avec broderies) accompagnement : violon
• deuxième présentation thème : piano (avec broderies) accompagnement : violon	• deuxième présentation (mes. 134 à 144) thème : violon, avec ajout d'un petit développement de la quatrième cellule. La deuxième cellule est traitée en canon entre le violon et la basse du piano. Une légère dramatisation du thème est due aux modulations nouvelles (do min., fa min., si bémol min.) qui donnent lieu à un chromatisme (la, la bémol, sol, sol bémol, fa, à la main droite du piano).
• affirmation de Do Majeur	• affirmation de Do Majeur (mes. 144 à 149) Cette note est moins affirmée comme tonique. Il y a ambiguité entre le Ve degré de fa et le Ier degré de do.

Ce tableau comparatif nous montre le thème 1 légèrement influencé par le développement qui précède. Il est un peu dramatisé.

Le PONT - Mes. 150 à 162

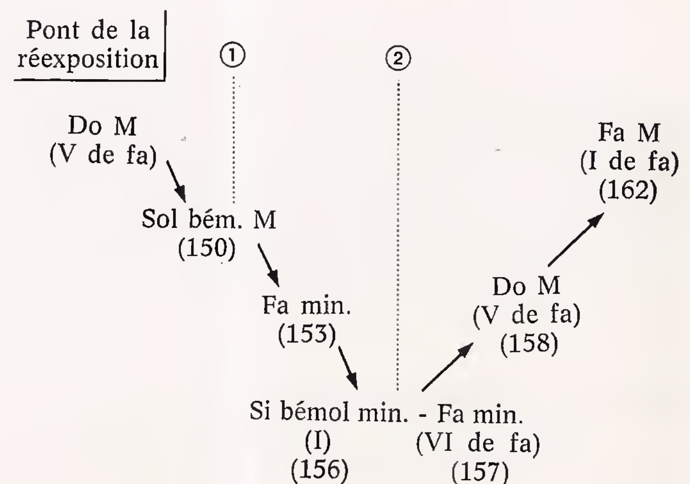
Il est de même caractère que le pont de l'exposition mais le jeu des modulations suit une progression différente à cause des mutations. L'arrivée sur le second thème s'effectue en fa Majeur (Ier degré) et non en Do Majeur (Ve degré).



Considérons les passages intéressants sur le plan des mutations :

Do Maj. → la b Maj. = abaissement tierce Maj. - 2 tons
Do min. → do min. = abaissement tierce Maj. - 2 tons

Total : abaissement 4 tons



1re mutation :
Si b min. → Fa min. = montée tierce min. - 1 ton 1/2
Do Maj. → Sol b Maj. = abaissement triton - 3 tons

2e mutation :
Si b min. → Fa min. = montée tierce min. - 1 ton 1/2

Total : abaissement 1 ton 1/2

Différence : 4 tons — 1 ton 1/2 = 2 tons 1/2, c'est-à-dire la quarte qui sépare Do Majeur de Fa Majeur.

(Rôle de constructeur du compositeur.)

***

THEME 2 - Mes. 162 à 194

Même présentation mais en Fa Majeur.

CODA de la Réexposition - Mes. 194 à 202 **et transition,** mes. 202 à 210 :

Même présentation, en Fa Majeur.

IVe volet : Développement terminal - Mes. 210 à 231

Il débute comme le développement central mais le jeu sur la première cellule du thème 1 est un peu plus développé.

Deux ruptures tonales ascendantes annoncent la future montée chromatique :

— une cadence évitée mes. 210 (fa à fa dièse) ;

— une autre mes. 214 (ré → mi bémol).

En effet, à partir de la mes. 214, nous éprouvons une sensation de précipitation dans la montée en crescendo. Cette sensation est motivée par l'accélération rythmique des modulations chromatiques ascendantes.

Le point culminant est atteint à la mesure 222 : la rupture est accompagnée de la nuance « piano subito ».

Les mesures 222 à 226 sont écrites dans un esprit contrapuntique expressif, déjà rencontré dans l'élément cadentiel du thème 1 (voir mes. 8 et 9). La tonalité alterne entre sol min. et fa Majeur.

Durant les mesures 226 et 227 s'effectue la descente chromatique rendue expressive par les mouvements disjoints de la main gauche du piano et les appogiatures qui en résultent.

Mes. 228 à 232 : cadence parfaite, avec opposition entre les mesures 228 à 230 (nuance « piano » et accords légers alternés) et la mesure 231 (nuance f f, réapparition des triolets au violon, et trilles au piano dans des registres éloignés).

Coda du premier mouvement - Mes. 232 à la fin

Après une nouvelle rupture dans la nuance (fp) et dans la tonalité de Fa Majeur, c'est un jeu d'imitations entre la basse du piano et l'aigu du violon, utilisant la première cellule du thème 1, accompagné de triolets issus du développement central.

Nous pouvons distinguer deux parties :

Mes. 232 à 240 : série de cadences parfaites avec une diversion expressive en ré mineur (mes. 237). On notera l'importance du do dièse à la basse du piano (souvenir du drame joué pendant le développement central).

Mes. 240 à 247 : nouvelles cadences parfaites avec agrandissement progressif du mouvement en double-croches qui termine le morceau dans la nuance « fortissimo ».

Tout en conservant une structure classique (notons cependant que Beethoven agrandit la « forme sonate » d'un développement terminal), ce mouvement révèle les particularités propres du style de Beethoven. Nous y trouvons des effets dramatiques nouveaux, faits de contrastes systématiques :

- dans les nuances fp
  < p
  < > de courte durée (ex. mes. 122 et 123)
  et les accents sf
- dans les effets orchestraux (particulièrement sensibles dans le second thème et le développement central) et de timbre (écriture dans des tessitures extrêmes).

DEUXIEME MOUVEMENT

Le second mouvement de la sonate op. 24 pour piano et violon est un « adagio molto espressivo » écrit dans la tonalité de si b Majeur.

Nous sommes en présence d'une « forme lied » formée d'un thème principal A, d'un thème de milieu B et du retour du thème A. Ce dernier subit ici des transformations soit d'ordre ornemental, soit d'ordre tonal, ce qui nous fait penser au principe de la variation et nous fait classer ce mouvement dans la forme « lied varié ». De plus s'ajoute une phase terminale C, sorte de petit développement dans lequel nous retrouvons les éléments utilisés précédemment dans les deux thèmes.

Thème A : 1re présentation au piano : mes. 1 ➢ 9 ;
2e présentation au violon : mes. 9 ➢ 17.
Thème B : mes. 17 ➢ 29.
Thème A : 1re présentation (variation ornementale) : mes. 29 ➢ 37 ;
2e présentation (variation modulante et agrandie) : mes. 37 ➢ 54.
Phase terminale C : mes. 54 ➢ 73.

THEME A : mes. 1 ➢ 17

Il est formé de deux présentations.

Première présentation : mes. 1 ➢ 9.

Enoncée au piano dans la nuance « P », elle se compose d'un antécédent (mes. 1 ➢ 5) basé sur l'accord de si b Majeur et arrivant sur la Dominante, et d'un conséquent (mes. 6 ➢ 9) se dirigeant vers la tonique.

Nous remarquons :

— le caractère très lent du déroulement harmonique (quatre mesures basées sur l'accord de tonique, quatre mesures basées sur l'accord de septième de dominante) ;

— la valeur longue suivie de valeurs brèves (tête du thème) qui peut faire penser au principe rythmique de la tête du thème 1 du premier mouvement ;

— les ornements : trilles - grupetto - petites notes ;

— l'accompagnement de la main gauche du piano situé relativement dans le grave, ce qui lui donne un

caractère compact qui n'est peut-être pas du plus heureux effet. C'est un accompagnement traditionnel en accords brisés ;

— l'accompagnement du violon en touches discrètes (notes liées par deux).

Deuxième présentation : mes. 9 ➛ 17.

Elle est énoncée au violon dans la même nuance « P ». Nous retrouvons les mêmes éléments. L'accompagnement est renforcé, les accords brisés étant joués aux deux mains du piano.

THEME B : 3e temps de la mes. 17 ➛ 29

Tonalement, nous allons de si b Majeur à fa Majeur en passant par ré mineur (emprunt au 6e degré de fa).

Mélodiquement, nous remarquons la répétition d'une cellule comprenant une levée (alternativement en doubles croches et en triples croches), un accent (souligné par le sf) et une muette. Ces cellules alternent entre la main droite du piano et le violon.

Après une cadence rompue (mes. 22 et 23), et une cadence parfaite (mes. 24 et 25), la souplesse des éléments précédents fait place à un rythme plus carré soutenu par une vaste pédale de fa. L'élément descendant

est repris trois fois dans une tessiture de plus en plus aiguë. La première note est accentuée (sf), la descente de l'arpège s'effectuant en notes piquées dans la nuance « P ». Nous atteignons le point culminant à la mesure 27 sur l'accord de septième de dominante, la septième étant jouée f dans l'aigu.

Notons qu'à partir de la mesure 26, la note fa devient dominante.

L'éventail se referme (mes. 27 et 28) dans un crescendo interrompu par la nuance « P » et le retour du thème A.

RETOUR DU THEME A : mes. 29 ➛ 54

Première présentation : mes. 29 ➛ 37.

Le thème A, joué au piano, est varié mélodiquement. Il est nettement plus orné que lors de la première présentation du début du mouvement.

Le très léger accompagnement du violon est un peu modifié par l'ajout de la levée.

Deuxième présentation : mes. 37 ➛ 54.

Même disposition instrumentale que lors de la deuxième présentation du thème A (mes. 9 ➛ 17).

C'est une variation modulante au cours de laquelle nous trouvons les plus beaux effets de ce mouvement. Pour la première fois, le thème est présenté dans le mode mineur (si b mineur) qui produit un effet assombrissant. A partir de là, l'intérêt est porté sur les beaux effets d'ombre et de lumière. Nous nous dirigeons vers sol b (ton du sixième degré), adoucissant. La tonalité de fa dièse mineur (mes. 46) produit un nouvel assombrissement, celle de ré Majeur (mes. 47), un éclairage assez vif (cadence parfaite mes. 49). A la mesure 50, se produit un affaissement dû à la tonalité de ré mineur, et à la mesure 51, un nouveau changement de couleur : si b Majeur (cadence parfaite mes. 53 et 54).

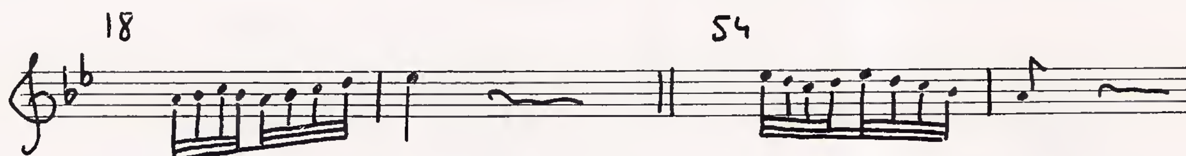
PHASE TERMINALE C : mes. 54 ⋙ 73

Elle est formée de deux parties.

— **Mes. 54 ⋙ 64.**

C'est une phrase répétée deux fois, un peu développée la deuxième fois. Nous trouvons des éléments issus des deux thèmes :

- valeur longue suivie de valeurs brèves (élément issu de la tête du thème A).
- accompagnement de A joué pour la première fois au violon.
- la formule en triples croches est le mouvement contraire exact de la levée rencontrée dans le thème B :



Cette phrase se dirige vers do mineur (mes. 56) dans un « crescendo », puis diminue à la mesure 58 dans un retour vers si b.

La reprise de la phrase est une amplification, nous retrouvons l'accompagnement à la main gauche du piano. La phrase débute au violon (mes. 58 ⋙ 61) avec des imitations du trait en triples croches au piano. A la mes. 61, nous arrivons au seul « forte » véritable du morceau, qui correspond au point culminant sur l'accord de do mineur.

Un élargissement harmonique provoque une longue tenue sur l'accord du second degré (pendant deux mesures : 61 et 62). Lors de la mesure 61, nous retrouvons le le rythme du thème B et une accélération amène les triples croches liées par deux.

Le mouvement descendant sur l'accord du second degré (mes. 62) nous conduit dans un « diminuendo » à la dominante et à la cadence parfaite (mes. 63 et 64).

— **Mes. 64 ⋙ 73.**

On peut tout d'abord remarquer que le mouvement ascendant de la mesure 64 est la réplique du mouvement descendant de la mesure 62. Ces dernières mesures forment une suite de cadences accompagnée de trémolos sur l'accord de septième de dominante et à la basse du piano du rythme de caractère conclusif.

Cet élément est issu du dessin mélodique joué auparavant : valeur longue suivie de valeurs brèves.

A partir de la mesure 70, nous sommes en présence d'une pédale de tonique à la basse et du motif rencontré dès la deuxième mesure du thème A, en imitation entre le violon et à la main droite du piano. Le morceau se termine dans la nuance PP.

TROISIEME MOUVEMENT

Allegro molto

1ère période — levée — accent mental — désinence — 2e période

Le troisième mouvement est un scherzo rapide (allegro molto) de caractère léger. On sait que Beethoven remplaça l'ancien menuet, de mouvement modéré, par le scherzo. La mesure à trois temps n'est pas ressentie comme telle étant donnée la rapidité du mouvement ; elle se bat à un temps.

Ce morceau est de forme A - B - A. A est le scherzo proprement dit, repris intégralement après B qui est un trio.

LE SCHERZO

Il comprend deux phrases :
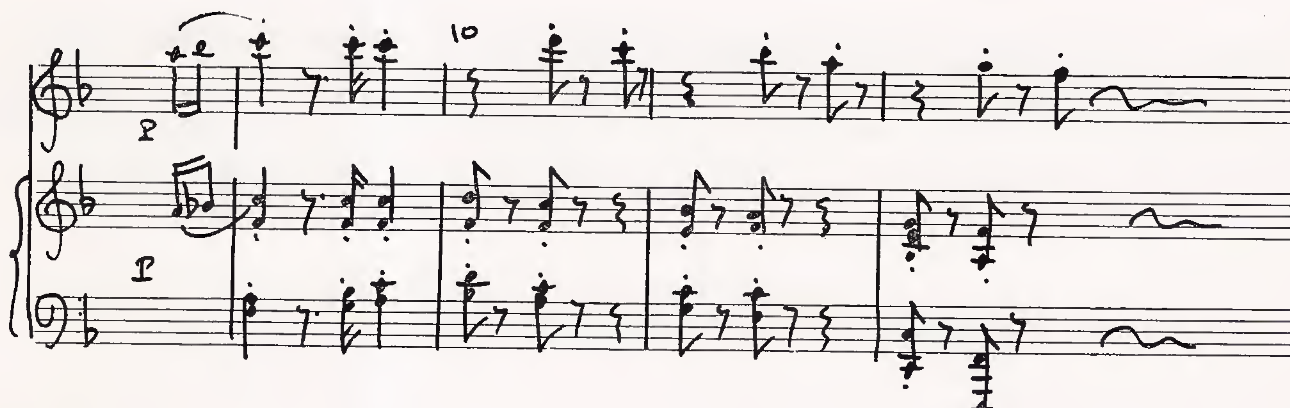
— **Première phrase : mes. 1 → 16.**

Elle est formée de deux périodes jouées une première fois au piano.

La première période (mes. 1 → 4) est un motif rapide en accords piqués et légers (P) - Rythme incisif.

La deuxième période (mes. 5 → 8), de même caractère, se dirige vers do Majeur (dominante).

Mes. 8 → 16 : c'est la reprise des deux périodes précédentes, mais un curieux effet est produit par le décalage rythmique du violon (jouant à l'octave supérieure) par rapport au piano.



— **Deuxième phrase : mes. 17 → 27.**

Surprise tonale due à l'accord de la Majeur, joué au piano dans le même rythme que précédemment et au violon dans un mouvement de croches ascendantes détachées.

A la fin de la mesure 20 : retour brutal à la deuxième présentation de la première phrase.

Cette deuxième phrase est reprise avec ajout d'une conclusion qui n'est que la répétition de la formule de cadence, d'abord identique, puis en ralentissement rythmique.

LE TRIO

C'est la partie centrale qui comprend deux courtes phrases répétées.

— **Mes. 28 → 35.**

Sur une pédale de do (dominante) en octaves brisées à la basse du piano, le violon et la main droite jouent un trait rapide à la tierce ou à la sixte en notes piquées. C'est un trait volubile et le mouvement ascendant puis descendant est soutenu par la nuance.

— **Mes. 36 → 43.**

Dans le même caractère, le piano joue à l'octave un trait ascendant en notes piquées qui sera repris et agrandi par le violon à partir de la mesure 40. Auparavant, celui-ci jouait dans l'aigu des valeurs plus longues en mouvement conjoint descendant. Ce mouvement sera repris par le piano à partir de la mesure 40. Nous sommes en présence de deux lignes qui se prolongent d'un instrument à l'autre en se croisant.

La stabilité harmonique de la phrase précédente est rompue par l'abandon de la pédale et l'enchaînement des tonalités suivantes : si b Majeur (mes. 36), sol mineur (mes. 40), puis retour en fa (cadence).

Remarquons enfin le rythme incisif et dynamique de la mesure 43 (accentuation des premier et deuxième temps, le troisième est à vide). Ce rythme a été rencontré dans le scherzo.

Après un « crescendo », le trio se termine dans la nuance « forte » qui contraste avec le « piano » et la légèreté du scherzo qui est enchaîné et repris intégralement.

(A suivre.)

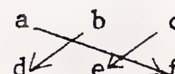
TRAVAIL EFFECTUE A PARTIR D'UNE CONFERENCE DE M. BARBAUD [1]

Compositeur de Musique algorithmique

par Mmes BARON-PLANEL,
BONIN, PERSONNAZ

La 1re colonne fixe les notes de la basse, les 3 autres indiquent les accords complets formés sur cette base en lui ajoutant 3 ou 4 pour la 2e colonne, 7 pour la 3e.

Dans la réalisation, on ne modifiera pas les notes de basse mais on procédera à un agencement des autres notes de l'accord par permutations circulaires dont voici le principe : on relie les 3 chiffres de la 1re ligne aux 3 chiffres de la ligne suivante selon le schéma :



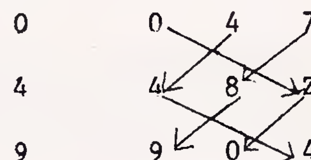
(On pourrait d'ailleurs choisir un autre schéma de permutations :



Dans l'exemple considéré, on sait que a sera suivi de f, b de d, c de e.

On recommencera la même opération de la 2e à la 3e ligne, et ainsi de suite.

Pour l'exemple musical considéré :



l'accord	0	0	4	7	sera suivi de l'accord
	4	Z	4	8	puis de l'accord
	9	0	4	9	

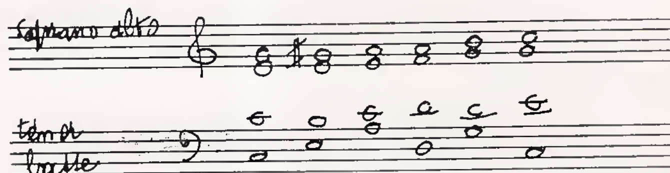
Réalisation complète du fragment : accords

0	0	4	7
4	Z	4	8
9	0	4	9
2	2	5	9
7	2	7	Z
0	4	7	0

lecture verticale des accords :

7	8	9	9	Z	0
4	4	4	5	7	7
0	Z	0	2	2	4
0	4	9	2	7	0

Transcription en écriture traditionnelle :



En poussant la méthode, on arrive à un discours harmonique plus complexe. Tout ceci peut être effectué par une machine.

C - Programmation de la théorie sérielle de Schoenberg

Il s'agit d'établir une série de 12 sons : un son x ne peut être réentendu que si les onze autres sons ont été utilisés. Nous sommes dans un ensemble 7/12.

Soit la série S formée de la succession des sons :
5, 6, 1, 4, 0, 3, 8, 2, Z, 7, X, 9.

Nous imaginons une composition à 5 voix, c'est-à-dire à 5 parties. Nous avons décidé que toutes les parties commenceraient simultanément par un demi-soupir, chaque case représente la valeur d'une croche.

(1) Se reporter aux nos 199, 200, 201 et 204.

Nous décidons également que le fait de prolonger ou non la durée du son sera déterminé par une pièce de monnaie lancée : pile, on prolonge (ce qu'on va traduire par un point) ; face, on interrompt.

1ère voix	7	5	•	•	0	•				
2ème voix	7									9
3ème voix	7	6	•	4	3			Z		
4ème voix	7		1	•		2	•	•	7	
5ème voix	7				8	•	•		X	

Traduction en notation traditionnelle :

1ère voix

2ème voix

3ème voix

4ème voix

5ème voix

a) La série pourra être transposée 11 fois, ce qui donnera, compte tenu de la série choisie au hasard, 12 possibilités d'expression.

Série initiale : 5, 6, 1, 4, 0, 3, 8, 2, Z, 7, X, 9.

1re transposition : 6, 7, 2, 5, 1, 4, 9, 3, 0, 8, Z, X.

2e transposition : 7, 8, 3,...

b) On peut utiliser la série sous sa forme récurrente (le dernier élément devient le premier) :

9, X, 7, Z, 2, 8, 3, 0, 4, 1, 6, 5

avec les transpositions, cela fait 12 possibilités.

c) On peut former une nouvelle série à partir de la première en prenant pour éléments les symétriques dans Z/12 des éléments de la série initiale.C'est le renversement de la série initiale.

7, 6, Z, 8, 0, 9, 4, 10, 1, 5, 2, 3.

Par le jeu de la transposition, on obtient 12 possibilités.

d) On peut renverser la forme récurrente. On obtient :

3, 2, 5, 1, X, 4, 9, 0, 8, Z, 6, 7

et, bien sûr, les onze transpositions.

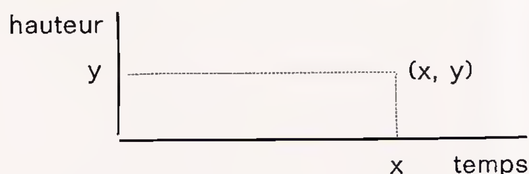
On arrive ainsi à 48 possibilités.

On peut établir des séries de fréquences, dedurées, d'intensités, de timbres. La musique devient un voyage aléatoire d'après certaines règles pré-établies.

D - **Exemple de composition de Pierre Barbaud réalisée par ordinateur**

Il s'agit d'une œuvre composée pour trente instruments à cordes (souci d'homogénéité du timbre), et dans laquelle le paramètre « intensité » n'intervient pas (les « nuances » sont ainsi volontairement supprimées, par souci d'ascétisme).

L'échelle choisie est celle des quarts de tons. En raison de la difficulté de réalisation, chaque instrument évolue dans une partie du plan comprise entre y_1 et y_2 tels que $y_2 - y_1 = 4$ tons.



Ce même programme a été exploité pour un ballet « Temps partagé », avec 16 cuivres, 16 flûtes, 16 cordes, 16 percussions. Dans ce cas particulier, Pierre Barbaud a laissé toute liberté au chef d'orchestre Constantin Simonovitch quant aux paramètres intensité et expression.

En Occident, les instrumentistes de l'orchestre symphonique n'ont pas été formés à faire entendre, sur leurs instruments (dans le cas où ceux-ci le permettent) des intervalles tels que le tiers de ton ou le quart de ton, aussi se heurtent-ils à de grandes difficultés techniques pour exécuter fidèlement des œuvres contenant de tels intervalles.

Le convertisseur digital analogique (on dit aussi numérique analogique) adapté à la sortie de l'ordinateur peut reproduire la courbe oscillographique d'un son naturel si compliqué soit-il. (Il peut même transformer en son une courbe périodique, si complexe soit-elle.) Ce serait l'instrument idéal pour « sortir » de telles œuvres.

4) Compte rendu d'un film didactique conçu par Monsieur Barbaud

Monsieur Barbaud réalise à l'O.F.R.A.T.E.M. une série de films exposant ses idées. Nous avons pu voir l'un d'eux, d'une durée d'environ 15 minutes.

A partir d'événements situés dans l'environnement quotidien (la scène se déroule dans une cuisine d'HLM), il veut faire prendre conscience d'abord que toute manifestation sonore peut être prise en considération : mise en marche de l'aspirateur, du moulin à café électrique, bruit d'une tasse qui se brise en tombant. On peut quantifier l'événement au moyen de 2 axes de coordonnées :

Il apparaît à l'instant t_1, et prend fin à l'instant t_2.

Ce film montre également comment on peut représenter les sons musicaux de la gamme chromatique tempérée en établissant une correspondance entre le défilement des heures sur un cadran d'horloge et le défilement des sons de la gamme chromatique : on peut adopter un système de numération à base 12 pour désigner les sons : ils ne seront plus dits :
do, do, ré, ré ...... si b, si — ou ré b, ou mi b ...... ou la — mais 0, 1, 2, 3. ...... X, Z.
lorsqu'on arrive à do de l'octave supérieure, l'aiguille de la pendule revient à 0, on retrouve pour le nom de la note la dénomination 0. Pour un instrument dont l'étude est par exemple 7 octaves (nous dirons 7 douzaines) :
= 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6

La première octave (1re douzaine) est numérotée 0, la deuxième est numérotée 1, etc.

Le produit des ensembles x 7/12 sera : x Z/12 = 000, 001, 002,... 010, 011,... 609, 610, 611.

Pour remplacer la notation traditionnelle par une notation chiffrée, il faut encore représenter numériquement les durées. On choisit arbitrairement 1 unité de durée.
307 . 1 — 309 . 0 — 310 . 0
indique que les sons 307, 309, 310 sont répartis dans une durée correspondant à l'unité, par valeurs égales (triolet de croches, si l'unité correspond à la noire, triolet de noires si l'unité correspond à la banche, etc.).

CONCLUSION

Il importe de prendre conscience que le système de Pierre Barbaud ne constitue qu'une approximation du monde sonore, comme le fait le système tempéré. En particulier, il ne tient pas compte de toutes les possibilités du système tonal occidental,syntaxe particulière de la langue musicale.

C'est par la lecture du chapitre XVIII du livre admirable du professeur Leipp « Acoustique et Musique » (et bien sûr par la lecture de l'ouvrage en entier), ainsi que par la connaissance des travaux du Docteur Tomatis (« L'oreille et le langage » éditions du Seuil — Les articles parus récemment dans le Magazine du Son) que nous pourrons être convaincus qu'il n'est pas — humainement parlant — aussi facile qu'on le croit de remplacer le système qui tient compte des réalités physiques du son ainsi que de la physiologie de l'oreille et de la voix, par un système plus simple, à savoir Do dièse = Ré bémol, ce qui est faux, hors du système tempéré, créé pour la commodité des instruments à clavier.

COMMUNICATIONS DIVERSES

HARMONIA MUNDI

HARMONIA MUNDI vient de signer un important contrat avec la firme bulgare BALKANTON et assurera dorénavant sa représentation pour le monde entier.
Après le succès de KHOVANTCHINA de Moussorgsky (Prix Mondial du Disque à Montreux, Grand Prix du Disque de la Radio-Télévision Belge), un programme d'enregistrements d'opéras sera réalisé, comportant entre autres :
— ALEKO, de Rakhmaninov (à paraître en 1974) — BORIS GODOUNOV, de Moussorgsky — LE COQ D'OR, de Rimsky-Korsakov.

*
* *

HARMONIA MUNDI a le vif plaisir d'annoncer que les enregistements :
— PURCELL / The Fairy Queen / Deller Consort, dir. Alfred Deller,
— GLOBOKAR / Fluide - Ausstrahlungen - Atemstudie / Ensemble Musique Vivante, dir. Diégo Masson,
se voient décerner le Grand Prix du Disque du Festival d'Art de Tokyo 1973 (Japon).

STAGES A CŒUR JOIE

1. — Stage **Direction d'orchestre,** 23 mars-3 avril , Vaison-la-Romaine (Vaucluse), au Centre Musical. Dir. Jean-François Paillard.
2. — **Cours d'interprétation et de musique de chambre,** 23 mars-3 avril, Vaison-la-Romaine, avec les solistes de l'orchestre J.-F. Paillard.
3. — **Stage guitare classique et luth,** 23-30 mars, **Rothau** (B.R.), dir. Eike Funck et Nicole Clément.
4. — Stage direction chorale 1er degré (option chorales d'enfants), **Boulouris (**Var) - **Creps du 26 mars au 3 avril.**
Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : A CŒUR JOIE, 8-10, rue de la Bourse, 69289 Lyon Cédex 1.

FESTIVAL DE PAQUES A LOURDES

Du 12 au 21 avril, organisé par la Société internationale de promotion artistique et culturelle. Pour tous renseignements, s'adresser au Bureau du Festival de Pâques, Office Municipal du Tourisme, place de l'Eglise, 65100 Lourdes.

FEDERATION DES CENTRES MUSICAUX RURAUX

34, rue d'Hauteville, 75010 Paris
Le catalogue que cette Fédération comprend les enregistrements suivants ainsi que des planches d'instruments :
N° 171 : le hautbois et la guitare. — N° 172 : la flûte et le clavecin. — N° 173 : les instruments à archet (violon, alto, violoncelle, contrebasse).
En souscription :
— le trio d'anches (hautbois, clarinette, basson) ;
— l'orchestre de solistes (2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, violoncelle concertant) :
N° 1 : Musique classique (Bach, Vivaldi, Purcell) ;
N° 2 : Musique contemporaine (Chostakovitch, Kurachi).
D'autre part, sont en préparation :
— la harpe, les « cuivre » (trompette, cor, trombone), 12 planches format 31 cm × 24 cm avec reproduction des instruments en noir et blanc, 12 notices historiques et technologiques, une pochette transparente.
Les 12 planches reproduisent les instruments suivants :
— violon - alto, violoncelle, contrebasse - flûte, petite flûte - hautbois, cor anglais - clarinette, clarinette basse - basson, contrebasson - cor - trompette, trombone - tuba - saxophone - timbales - tambour, triangle, cymbales - harpe.
Prix de l'ensemble : 22 F - Frais d'envoi : 3 F.

DANSE ET INTERPRETATION MUSICALE
STAGE DE DANSES ANCIENNES

Renaissance et Baroque
Melun - 13 au 17 avril 1974

L'encadrement de ce stage sera assuré par des instructeurs hollandais :
— **M. Conrad van de Weetering,** de l'Institut de Danse Ancienne d'Amsterdam, dont les travaux font autorité en la matière, assisté de **Mme van de Weetering,**
— **Marion Verbrüggen,** élève de Frans Brüggen, Prix d'excellence du Conservatoire d'Amsterdam en flûte à bec, qui se consacre à l'étude des instruments anciens et pourra conseiller les joueurs de viole, de cromorne, de dulciane, etc.
Outre l'intérêt de la danse elle-même, qui permet de retrouver les racines de notre folklore et de faire des rapprochements intéressants avec la danse populaire, ce stage devrait permettre aux musiciens d'avoir une idée claire du mouvement des différentes danses, des appuis dans les phrases qui les composent ; de résoudre les énigmes de certains changements de mesure des gaillardes, courantes et autres ; de comprendre pour avoir pratiqué les mêmes pas de danse que le compositeur l'esprit exact dans lequel il faut jouer.
Nous espérons que les musiciens seront nombreux et apporteront leurs instruments. Le travail de danse ne se fera pas d'après des disques, mais sur la musique travaillée au stage.
Pour tous renseignements et inscriptions : F.O.C.E.L. - Maison de l'Enseignement - 77002 La Rochette Melun.

CONCERTS DE MIDI

DANS L'AMPHITHEATRE DE L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE
3, rue Michelet - 75006 PARIS - Le vendredi à 12 h 30
Vendredi 1er mars 1974, à 12 h 30 : Chansons, complaintes et ballades, avec le concours de Larry LEWIS, Barry CRAGO, Maren BERG et Lionel ROCHEMAN (Français, anglais, allemand et yiddisch).
Vendredi 8 mars 1974, à 12 h 30 : Clara BONALDI, violoniste, et Sylvaine BILLIER, pianiste.
L. von Beethoven - I. Stravinsky - G. Faure.
Vendredi 15 mars 1974, à 12 h 30 : Orchestre de Jeunes, Alfred Loewenguth (Schola Cantorum).
J.-B. Lulli - G.-P. Teleman - G.-F. Hændel - J.-S. Bach - L. von Beethoven.
Dernier concert de la saison. Reprise en novembre 1974.
Avant le concert : Buffet (non compris) à partir de 11 h 40.
Renseignements : Mlle Francine FRANZ, secrétaire générale, tél. : 727-54-74, et permanence le vendredi, de 10 heures à 12 heures, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michlet, 75006 Paris. Tél. 326-94-14.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE LES MUSIGRAINS

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE - LES MUSIGRAINS pour les jeunes de 12 à 18 ans - Mercredi 20 mars, à 14 h 30 - Théâtre des Champs-Elysées.
NAISSANCE DE L'OPERA COMIQUE
Avec la participation de nombreux solistes.
Orchestre des Concerts Lamoureux sous la direction de Robert BLOT. Participation culturelle : Germaine ARBEAU-BONNEFOY.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

par Michel GUIOMAR

Direction scénique - Direction orchestrale

Ce que nous avons voulu exprimer précédemment * sur l'irréductibilité de l'interprète d'opéra à un personnage de simple scène ou à un interprète de seul texte mélodique, et non pas non plus à la simple juxtaposition des deux natures, en affirmant au contraire son essence originelle d'être scénique total, inanalysable en ses éléments indissociables (1), et l'emprise matérielle de l'orchestre sur cet être et son espace, jette une clarté nouvelle irrécusable sur les problèmes de la dualité directionnelle de l'opéra wagnérien. Ces tendances convergentes de l'orchestre à s'identifier au corps et à l'espace du texte, à devenir charnellement visible devant nous dans l'interprète, et de l'être à signifier visiblement la présence invisible qui anime vers lui la musique, créent la perfection d'une cohérence **inouïe,** c'est-à-dire, à chaque représentation, encore inentendue, et chaque fois **jamais vue,** du corps et de la voix, du lieu et du moment, du texte et de la musique, et sollicitent de la direction orchestrale une attitude nouvelle, si du moins le scénographe lui-même, et nous ne l'envisageons naturellement pas autre, fonde son œuvre sur les exigences musicales.

Si l'évidence ne se discute pas du rôle premier presque exclusif de la musique dans la **partition écrite** du drame wagnérien, et comme source et fondement de toute scénographie, plus qu'en nul autre opéra précédent, la **représentation** elle-même recherche par contre, dans le temps de l'action et sur le lieu théâtral, et plus qu'en toute autre dramaturgie musicale antérieure, une dominante implicite éphémère — au sens vraiment quotidien du mot — mais réelle, non pas tout à fait de la scène, mais des lignes de forces appelées à magnétiser l'aire dramaturgique.

L'œuvre en son **écriture** a en effet vocation d'éternité, dont les données musicales fixent et enferment la valeur permanente, atemporelle, mais l'œuvre en **représentation** part de cet acquis et libère la valeur littéraire d'un texte de pouvoir incomplet s'il n'est pas vocalement exprimé dans le jeu musical ; celui-ci, à chaque représentation, est seul capable, nous l'avons reconnu, de révéler aussi par le chant et la présence de l'interprète des valeurs différentes chaque fois : ce texte littéraire fixé lui aussi comme langage et, par son caractère plus explicite, plus soumis même que la musique, à des expressions diverses, reste ouvert comme signification à une variabilité née de chaque époque d'interprétation, de tout lieu théâtral nouveau, de la personnalité même des interprètes ou de celui qui les dirige, s'il ne faut pas dire plutôt de **ceux** qui les dirigent : ils sont deux, metteur en scène et chef d'orchestre.

La valeur de représentation s'acquiert encore par le jeu réciproque d'une matière musicale déjà connue et d'un regard nouveau sur l'œuvre. C'est donc tout d'abord dans la matière scénique que règne la plus grande probabilité de mutation par la nouveauté éventuelle du regard sollicité.

Enfin, la musique elle-même risque de prendre une valeur seconde et aussi puissante que la valeur immédiate, en révélant, contrepoint de sa valeur permanente, des nuances expressives, revalorisantes suscitées par le jeu scénique, dont le message empruntera sa plénitude à cet échange même. C'est peut-être ce que signifie, à propos de **Parsifal** précisément, P. Boulez :

> Toute exécution tend, à travers le déchiffrage de ces hiéroglyphes et signes qu'on nomme partition, **vers un but inconnu.** L'œuvre garde son potentiel de nouveauté pour qui garde en soi ce désir de nouveauté et d'inconnu (2).

Il aurait pu ajouter, conséquence de ce que nous avons souligné : et sur un témoin de tel désir s'opère une catalyse, descend une révélation. On se demande si le dialogue du metteur en scène et du chef d'orchestre n'a pas réciproquement pour l'un et l'autre un potentiel deux fois efficace de révélation, à la fois de l'œuvre et de leur propre attente de sa réalisation. Peut-être est-ce d'avoir travaillé avec Wieland Wagner au **Wozzeck** de Berg que Boulez découvrit ensuite par lui-même et imposa un nouveau **Parsifal,** exact reflet du désir du metteur en scène, pourtant absent de Bayreuth.

Cette puissance d'échange est certaine surtout de l'objet scénique-lien que sont, entre le domaine musical et le domaine du regard, l'être et la voix, unis de l'interprète, la voix pour le texte littéraire, l'être, présence et attitude, pour le devenir scénique. Si cette évidence se reconnaît, le fait que l'instrument expressif, pour invisible qu'il soit à l'orchestre, est partie intégrante de la volonté interne totale de l'œuvre, détruit toute différence entre l'irruption du leitmotiv à l'orchestre et l'apparition de l'interprète sur scène. Or, celui-ci est précisément le seul lieu, objet et moyen qui permette à ce leit-motiv d'être **aussi** réellement sur scène dans une efficacité indéniable de naissance corporelle et musicale à la fois, persuasion vivante, soit que la voix le chante, soit que l'attiture réponde à son entrée orchestrale.

On résumerait toutes ces données et les enseignements précédemment évoqués, à notre sens trop

* Cf. Opéra et scénographie IV et V, **L'Education Musicale,** n°s 202-205, novembre 1973 à février 1974.

indéniables pour être développées, mais aussi souvent méconnues en leurs conséquences :

— C'est le personnage d'opéra et son interprète qui appellent totalement ou sur qui une scénographie attentive peut faire converger tous les éléments dramaturgiques.

— Or, l'interprète est scéniquement un objet vivant, dont il serait vain de fixer même chez un même interprète le jeu, à travers diverses représentations, ce qui signerait une stagnation fatale, et d'imposer à l'ensemble des partenaires des limites d'équilibre entre eux, qui seraient incompatibles avec les caractères particuliers. Une manière de dialectique de l'homogénéité, séduisante et périlleuse, nécessaire et peut-être néfaste, et de la diversité, qui rassemblerait les mêmes qualités et les mêmes dangers, règne sans doute sur les exigences de toute scénographie wagnérienne. Le scénographe ouvre des seuils, dispose les possibles, mais pour conserver à l'œuvre sa valeur quotidienne et à la fois permanente, et une contemporanéité exacte sans perdre ses racines historiques, l'interprète reste la cible désignée de tout impact qui, au cours même de la représentation, peut survenir comme source d'inspiration de l'Au dehors scénique ; si tel interprète ainsi « hanté » désoriente efficacement les tentations toujours imminentes d'accoutumance et de stagnation, l'ensemble, répondant à sa fonction de foyer de l'œuvre, s'assurera les changements dans lesquels le metteur en scène reconnaîtra ses propres hantises, son attente.

—De plus, ce vivant, faisant partie de la société même devant qui il joue, est aussi le foyer du miroir en lequel le public se voit et s'entend, si l'on ose cette image quelque peu aberrante ; par conséquent, même en l'absence du scénographe, l'interprète en ressent des signes et une attente socialement portée vers lui. Autant que le metteur en scène participe et suive l'invitation implicite de son interprète, devenu aussi celui du public, ce qui se reflète alors est une utopie, c'est-à-dire, au-delà de l'acception habituelle du terme, l'indicible éphémère par quoi les contradictions irrémédiables de tout opéra, du drame wagnérien surtout, peuvent, le seul temps de la représentation, se résoudre dans l'**illusion** de la présence du corps et de la voix dans son espace, à la fois créé et créateur, sonore et visuel.

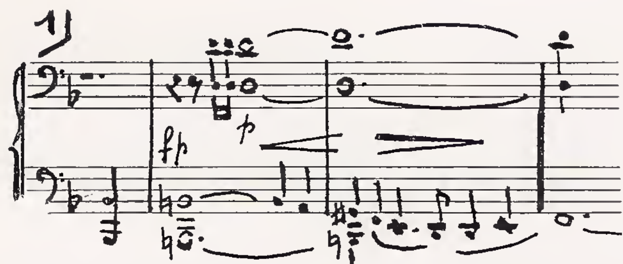
Pour revenir aux échanges d'espaces, orchestral et scénique, précédemment évoqués, il apparaît probable que ces moments qui assaillent musicalement l'interprète soient ceux qui voient naître avec la plus grande puissance, l'efficacité **poïetique,** recréatrice idéale, les impacts et sources d'inspiration du jeu de tout personnage et donc du personnage invisible de scène qu'est désormais pour nous le chef d'orchestre.

Innombrables sont ces impulsions ; nous avons seulement cité quelques pages où les présences invisibles surgies d'un orchestre créateur d'espace musical véritable ou dualité vivante animant le même personnage, sont pourtant évidentes sur scène. Leur insistance presque constante déconcerterait l'inventaire, où se joue un tel dialogue entre la voix et la thématique orchestrale, qui justifierait, s'il était encore en accusation aujourd'hui, sait-on jamais, le leit-motiv. Elles appellent une entente absolue entre les deux domaines ; s'il n'est pas contestable que le directeur de scène puisse agir sur une interprétation inséparable du corps et de la voix à laquelle le chef d'orchestre peut aussi bien imposer ses directives, on saisit mal comment le premier, aussi bien que le second, limiteraient cette direction, sans donner le même jeu à tous les dialogues de l'instrument et de la voix, aux véritables présences occultes scéniques de l'orchestre que sont les cristallisations des leit-motive sur les personnages, ou réciproquement, les appels de leit-motive par ceux-ci.
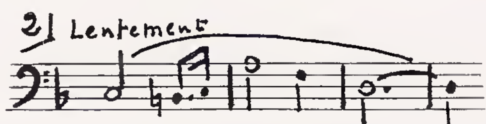
Nous voudrions dire que toutes ces pages posent le problème de la participation du chef d'orchestre à l'interprétation désirée par le metteur en scène, autrement que dans une vague entente habituelle de simple conformité ou même dans la méconnaissance pure des intentions scéniques. De la même manière que, pour le domaine scénique, certains réalisateurs, nous assure Claude Lust (3), avouent ne pas se soucier de l'essence musicale d'un opéra dans leur projet et revendiquent même de n'avoir pas à s'en soucier, on sait des chefs qui n'assistent à aucun travail scénique et ne participent qu'aux ultimes répétitions, quand chacun d'eux devrait se reconnaître le privilège unique d'être spectateur participant à l'**action scénique,** le seul auditeur vraiment maître de l'espace musical qu'il reçoit en lui, le seul « acteur » à voir aussi et entendre la totalité de l'œuvre. Entre lui et l'être de la scène joue un effet d'image réelle et d'image virtuelle à tout moment réciproque par lesquelles s'échangent les privilèges de l'un et de l'autre.

Ce privilège autre de l'interprète à recevoir de l'orchestre le leit-motiv ou toute présence thématique devrait guider toute conclusion d'un débat sur l'indépendance ou la sujétion du chef d'orchestre à la direction scénique elle-même : réduit à sa seule phénoménologie, le jeu du leit-motiv, au pur niveau musical, s'impose peu à peu à notre reconnaissance de son identité, se précise et se donne l'appartenance dramaturgique d'un être, d'un sentiment, d'une situation, dont il est, à l'origine, en sa première apparition, totalement dépourvu, selon le même processus que celui qui guide notre regard, notre écoute ou notre compréhension du texte littéraire ou du jeu scénique pour identifier le rôle de l'acteur lui-même.
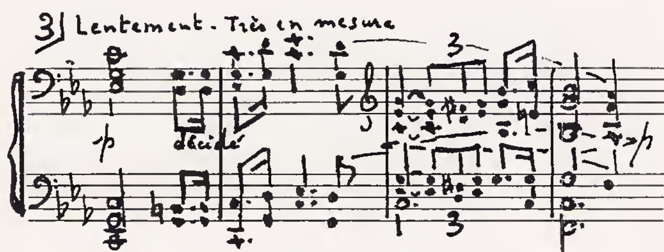
Dans **Die Walküre,** nous ignorons tout de Siegmund au début du premier acte et sa personnalité se dégage à la fois du récit qu'il fait de sa vie antérieure et des retours vers lui de son thème personnel et de ceux de la lignée et de l'héroïsme des Wälsungs qui viennent le cerner. Initialement, ceux-ci sont aussi rebelles à une signification réelle que le personnage errant et sans nom qui vient d'entrer. Au mieux, le premier exprime un état dépressif, sans désespoir, se refermant même dans un effet de repos par le retour d'une tonique que deux altérations précédentes semblaient même éloigner **(ex. 1)** et certains désignent

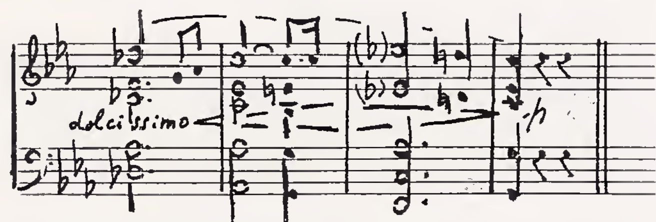


même ce motif comme celui de **la lassitude de Siegmund ;** le thème de **la lignée des Wälsungs** nous saisit par le sursaut de sixte majeure dont la tension se renforce de l'appui rythmique que lui apporte la broderie, pour nous laisser ensuite dans un climat de détente inachevée **(ex. 2).**



Le thème de **l'Héroïsme des Wälsungs,** seul **(ex. 3),**





apporterait une signification immédiate plus précise : plus ample, d'une mélodie continuellement tendue par les impulsions rythmiques ascendantes ou créatrices de sursauts, sa densité harmonique que les autres thèmes ne connaissent pas, lui assure enfin ce caractère épique et tragique que les circonstances mêmes de sa première apparition soulignent dans le texte et d'une intention tonale certaine : l'ut mineur du tragique beethovénien et romantique ; l'intention s'aggrave de ce que l'Ut mineur est précédemment entré sur une parole de Hunding donnant à Siegmund conscience de ce **destin tragique :** « Ainsi la Norne ne t'a pas aimé, qui a jeté sur toi ce triste destin ». Si donc Siegmund n'acquiert son nom que par son récit et par la consécration que, sous l'inspiration du drame lui-même et par la puissance de la musique, lui donnera Sieglinde, sa réalité dramaturgique totale ne s'impose que par l'impact de ces thèmes musicaux, qui empruntent ainsi leur signification au rôle qu'ils doivent jouer. Que dans le climat orchestral et dans ce jeu thématique continu de la scène, les leit-motive précédents acquièrent à la fois la puissance de persuasion et la précision que nous leur attribuons, notre illusion vient et en fait se justifie aussi non pas de ce que Wagner, auteur unique, n'a pas traduit musicalement un texte littéraire mais, renvoyons une fois encore à la préface de **Tannhäuser,** de ce que l'exigence même de l'opéra ayant scindé en deux voies expressives du Son et du Verbe (4), une pensée créatrice originellement et essentiellement musicale et littéraire indissociable autrement, la représentation scénique en restitue l'unité grâce à cette irruption orchestrale vers la voix, le texte et la présence de l'interprète.

Dans les thèmes instrumentaux du dialogue précédemment évoqué de Brunnhilde et du Walhalla passent des « intonations » que la scénographie peut diversifier entre une émotion féminine brisée ou l'indifférence inhumaine des anges de la Mort, une pitié déguisée en cruauté, ou la cruauté masquée de pitié. En ces deux pages, où Siegmund erre encore à la recherche de sa propre identité, où Brunnhilde règne mais dans un monde d'incertitude profonde, l'orchestre devra suivre l'évolution imaginée par le scénographe conscient de la valeur poïetique de ces thèmes dans l'âme de l'errant et de Sieglinde face à son récit, ou les nuances reconnues, du masque jeté ou du mensonge dénoncé, dans l'âme de la walkyrie, et dans l'écho dont lui répond Sigmund.

(A suivre.)

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

ARTHUR HONEGGER

(1892-1955)

Symphonie pour cordes, n° 2

Discographie

Le « Disque du Baccalauréat 1974 » - Pathé-Marconi, **Voix de Son Maître, Cosi 12592** (se le procurer chez un disquaire).

Partition

Salabert Pocket Scores - E.A.S. 14.303 b.

L'auteur

Né au Havre en 1892 de parents suisses, Arthur Honegger est mort à Paris en 1955. Bien que Suisse, il se rattache à l'Ecole Française de la première moitié du XXe siècle. Il fit ses études d'abord à Zurich, puis à Paris. Après la guerre de 1914-18, il se fixa définitivement dans la capitale de la France. Dès sa création en 1920, Honegger faisait partie du célèbre mais factice « groupe des six » (réunissant autour de Satie, puis de Cocteau, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Louis Durey et Germaine Tailleferre), davantage unis par les liens d'amitié et la simple mais formelle détermination de servir la jeune musique française, que par une orientation commune véritable, chacun gardant donc ses affinités esthétiques propres et son entière indépendance. Resté à Paris pendant la dernière guerre mondiale, Honegger était professeur de composition musicale à l'Ecole Normale Supérieure de Musique.

Ses œuvres

De la musique instrumentale à la musique symphonique, de la mélodie à l'oratorio et à l'opéra, de l'opérette à la musique de film, Arthur Honegger a pratiqué tous les genres avec un égal bonheur. Il serait trop long d'énumérer ici ne serait-ce que les principales de ses œuvres. Bornons-nous à citer celles qui sont universellement appréciées et souvent reprises dans les concerts et les enregistrements.

Parmi les grandes fresques dramatiques :

- Le Roi David (1921) ;
- Antigone (1927) ;
- Jeanne d'Arc au bûcher (1935) ;
- La danse des Morts (1938) ;
- La cantate de Noël (1953).

Parmi les œuvres symphoniques :

- Les poèmes symphoniques (Pacific 231 - Rugby) ;
- Et les cinq symphonies.

Les symphonies de Honegger

Ce n'est qu'à trente-huit ans, parvenu à la maturité de l'âge, que Honegger s'attaqua à ce genre en composant sa première symphonie, une œuvre brève dans un style concertant d'une grande sobriété.

Il fallut ensuite attendre plus de dix ans pour en arriver aux quatre autres qui se succédèrent dans un rythme plus serré entre 1941 et 1951 :

— la symphonie n° 2, pour cordes (et trompettes ad. lib.) 1941 ;
— la symphonie n° 3, dite « symphonie liturgique », qui traduit l'angoisse éprouvée par l'auteur pendant la guerre devant la destinée de l'homme (1945-46) ;
— la symphonie n° 4, « Deliciae Basilienses », composée pour le 20e anniversaire de la fondation de l'orchestre de chambre de Bâle, et chantant la joie de retrouver les amis suisses (1946) ;
la symphonie n° 5, baptisée « Di tre ré » (des trois ré), de nouveau plus tourmentée et plus dramatique que la précédente (1951).

Son art

Honegger est un musicien universel et indépendant, d'une large ouverture d'esprit, d'une grande spontanéité, aussi fortement lié à l'art allemand qu'à l'art français. Profondément traditionnaliste, nourri du classicisme et du romantisme allemand dont il a hérité le souci de la construction solide, affiné au contact de la jeune école française dont il a retenu la clarté et la concision du langage, il a su être moderne sans renier le passé. Prenant Bach pour modèle, il a su pourtant rester un homme de son temps et assimiler heureusement toutes les techniques nouvelles du langage musical. Voici ce qu'il a répondu à ce sujet à Jean Cocteau : « **Il me paraît indispensable, pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien de la tradition musicale... ».**

Le plus souvent, ses symphonies sont composées pour un orchestre de chambre plutôt que pour un grand orchestre symphonique. Ce qui lui importe avant tout, c'est

l'unité et l'équilibre de la structure. Tout en ayant une profonde aversion pour un schéma donné, il utilise dans toutes les cinq symphonies le traditionnel plan tripartite de la symphonie préclassique : vif, lent, vif. Mais c'est avant tout dans la forme renouvelée de chaque mouvement que Honegger fait preuve d'originalité. Rigueur et équilibre sont chez lui le résultat de constructions absolument différentes des normes classiques. Un mouvement symphonique de Honegger est une progression structurée et implacable vers un sommet dramatique. Ainsi, tout en respectant les normes universelles d'équilibre et d'unité, il fait œuvre originale en arrivant au même résultat avec des moyens renouvelés d'une manière toute personnelle.

Interrogé à ce sujet par Bernard Gavoty, voici ce qu'il répond dans « **Je suis compositeur** » : « **Pour moi, un ouvrage symphonique doit être construit logiquement, sans qu'on puisse glisser entre ses différentes parties le moindre élément anecdotique. Je le répète : il faut donner l'impression d'un récit où tout s'enchaîne, l'image d'une construction déterminée... La musique est une géométrie dans le temps...** ». Et plus loin : « **J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. J'ai une tendance, peut-être exagérée, à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est J.-S. Bach. Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti-impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédés, mais dans un sens différent, comme base à des lignes et à des rythmes...** ». Ailleurs encore, il donne à ses élèves le conseil suivant : « **Si votre dessin, mélodique ou rythmique, est précis et s'impose à l'oreille, les dissonances qui l'accompagnent n'effaroucheront jamais l'auditeur. Ce qui le rebute, c'est de se noyer dans un marécage sonore dont il ne voit pas le rivage et dans lequel il s'engloutit rapidement** ».

Son penchant pour les formes claires et précises et pour la solidité de la construction technique le préservait des expériences douteuses comme des développements inutiles. Dans chaque œuvre, forme et style naissent spontanément de l'idée génératrice, du sujet traité.

A propos du fond, du contenu de sa musique, Honegger prétend : « **Ma musique n'est en aucune façon une musique pure** ». En effet, elle n'est jamais une simple construction abstraite. Honegger charge sa musique d'un profond sens philosophique et humain. Elle est souvent traversée par la force d'un sentiment religieux puissant. Il comprend sa mission de musicien comme un véritable apostolat. Son œuvre est un message humain dicté par une profonde tendresse pour une humanité déchue et quasi-condamnée.

LA DEUXIEME SYMPHONIE

Projetée de longue date, cette deuxième symphonie ne vit le jour qu'à partir de l'hiver 1940-41. C'est le chef d'orchestre bâlois Paul Sacher qui avait demandé depuis longtemps à Arthur Honegger de composer une œuvre symphonique pour le dixième anniversaire de la fondation de l'orchestre de chambre de Bâle, dont la célébration devait avoir lieu en 1936.

L'élaboration de l'œuvre fut difficile, et Honegger avait commencé, comme d'habitude, pour le mouvement lent. Un moment donné, en effet, il envoya à son ami bâlois un premier « mouvement lent » qui n'a jamais été joué. Entretemps, la guerre éclata, puis ce fut l'occupation. Le musicien en était profondément affecté. Il le dit dans sa lettre à Sacher : « **Je voulais t'écrire depuis longtemps déjà, mais je dois t'assurer que j'ai été un peu déprimé par les tristes événements que nous vivons** ». Ce n'est donc qu'en octobre 1941 qu'elle fut terminée. Sacher n'en apprit l'achèvement que lorsqu'en décembre 1941 Ernest Ansermet put lui remettre le microfilm de la partition. Programmée pour le mois de janvier 1942 à Bâle, elle ne put être exécutée, les différentes parties instrumentales n'étant pas parvenues à temps. Ainsi Paul Sacher ne put la créer que le 18 mai 1942 à Zurich. Elle fut reprise le 25 juin de la même année à Paris par Charles Münch.

Ainsi donc l'élaboration de cette œuvre s'étendit sur plus de cinq ans. Donnons une fois de plus la parole à Honegger lui-même qui écrit dans le bulletin de l'orchestre de chambre de Bâle : « **... La Symphonie pour cordes était une promesse faite depuis des années à P. Sacher, et différents départs, différentes esquisses se sont succédés sans résultat. Cependant, pendant l'hiver 41, l'Adagio s'est peu à peu construit... J'ai longuement travaillé au premier morceau afin de lui donner une forme suffisamment serrée et rigoureuse sans détruire la violence intérieure dont je me flatte de l'avoir pourvu et qui doit s'opposer à l'austérité du motif initial. Pour le final, j'ai cherché un élément brillant, contrastant avec les premières parties... Mes préoccupations générales concernant cette symphonie sont restées les mêmes... : 1) Rigueur de la forme, suppression de la réexposition telle qu'elle figure dans les œuvres classiques où elle donne toujours un sentiment de longueur. 2) Recherche de thèmes suffisamment dessinés pour attirer l'attention de l'auditeur et lui permettre de suivre le développement de l'histoire. 3) Je n'ai cherché aucun programme, aucune donnée littéraire ou philosophique. Si cette œuvre exprime ou fait resssentir des émotions, c'est qu'elles se sont présentées tout naturellement, puisque je n'exprime ma pensée qu'en musique et peut-être sans en être absolument conscient...** ».

C'est donc une œuvre sombre et tragique dont M. Landowsky affirme que « **la musique pure y est transfigurée par le sentiment du conflit dramatique** ». Il est certain qu'elle reflète fidèlement l'état d'angoisse et de dépression, mais aussi d'espoir désespéré que l'on retrouvera également dans la symphonie liturgique.

Comprenant les trois mouvements d'une symphonie préclassique, solidement charpentée dans la complexité de sa structure, d'une dense écriture symphonique, elle n'est pourtant conçue que pour un orchestre à cordes dont l'auteur sait tirer une grande tension expressive. Vers la fin du troisième mouvement s'ajoute « ad libitum » une trompette, non comme partie indépendante, mais en simple renfort, pour mieux faire ressortir le choral des premiers violons.

ANALYSE

Premier mouvement : Molto moderato - Allegro : 4/4-2/2

Nous avons déjà souligné le souci constant de Honegger de renouveler librement, mais solidement la forme. Aussi constaterons-nous qu'il est délicat de vouloir analyser cette œuvre et notamment ce premier mouvement en usant des moules classiques traditionnels. Les uns ont voulu y voir une « **rondo asymétrique** » dont le refrain serait constitué par le fréquent retour (non textuel) du thème du premier allegro ou de ses éléments partiels ou transformés. D'autres ont voulu y retrouver les trois parties de la forme-sonate : exposition avec introduction lente, premier thème principal plus rythmique à l'allegro (mes. 30), deuxième thème principal plus chantant (mes. 70) ; développement central (mes. 105) ; réexposition à rebours chère à Honegger (à partir de mes. 176 ou seulement 190).

Mais on peut aussi arguer de la triple succession « Molto moderato - Allegro » pour essayer de trouver une structure ternaire, vivante et équilibrée, dans cet agencement immédiat du mouvement : une première partie exposant et développant normalement les idées (mes. 1 à 153) ; une deuxième amplifiant le pouvoir expressif par une concentration accrue du matériel thématique, souvent combiné ou superposé (mes. 154-252) ; une troisième constituant, après la tension centrale, une espèce de retour au calme, ou plutôt à l'abattement conclusif (mes. 253-284).

Une introduction lente chargée d'angoisse répète longuement (dix fois) une plainte obstinée des altos. Véritable obsession, ce thème d'introduction (I, 1) est complété (mes. 9) par un motif des premiers violons, puis accompagné par des soupirs dissonants et à contretemps des violons (mes. 16, puis 24).

Le premier thème principal de l'allegro (I, 2) (mes. 30) est violemment scandé dans les profondeurs des basses. De structure très carrée (une phrase de huit mesures facilement décomposable en éléments de deux mesures), ce thème est repris par les autres pupitres (mes. 38). Remarquons à propos de l'introduction et de ce premier thème vigoureux le caractère dramatique de cette opposition d'abattement et de révolte intérieure. Le martèlement obstiné du début (mes. 48) essaie de relancer le thème (mes. 50) et se poursuit par un chant alternatif des violons (mes. 55), des violoncelles (mes. 57), puis des altos (mes. 61), pendant que les violons esquissent un motif rythmique caractéristique avec triolet (mes. 61) (I, 3), que déjà les basses répètent (mes. 64) et que nous retrouverons dans les développements ultérieurs.

Une nouvelle phrase apparaît (mes. 70) (un peu moins vite) et qui pourrait être le deuxième thème principal de l'exposition, un thème chantant des premiers violons (I, 4), également de structure très classique en huit mesures. Remarquons aussi le dessin régulier en croches et les accords des altos qui accompagnent ce thème de leur chromatisme douloureux.

« A tempo » s'amorce un premier développement. Dans le contexte d'éléments rappelant le thème d'introduction, c'est le motif rythmique des basses (I, 3) qui prend des élans successifs (à partir de mes. 78) ; son imitation entre les basses et les premiers violons (mes. 86) se resserre de plus en plus (mes. 90), passant aux altos et, par renversement, aux seconds violons (mes. 94). Cette strette aboutit finalement (mes. 97) à un tutti sur le thème d'introduction accéléré, diminuant progressivement, et pouvant marquer la fin de ce que certains appellent l'exposition. Un nouveau développement prend son départ sur des éléments du premier thème principal (mes. 105). Après avoir été fortement martelé à l'unisson de tout l'orchestre (mes. 117), l'élément arpégé du thème se superpose à des rappels du motif rythmique (mes. 122). Des entrées en imitations serrées sur le premier thème principal (mes. 137) débouchent sur un martèlement régulier en diminuendo qui termine ce développement et en même temps le premier grand ensemble de présentation et d'exploitation thématique.

Le mouvement lent et le thème d'introduction reviennent (mes. 154), un peu abrégé, car le lamento insistant des altos n'apparaît que huit fois, bientôt enrichi par un contrechant des premiers violons, progressant vers une tension de plus en plus forte et aboutissant à la reprise de l'allegro (mes. 176).

Ce sont (mes. 176), avec les croches et les chromatismes de l'accompagnement, des éléments du deuxième thème principal qui apparaissent d'abord. Puis (mes. 190), dans un mouvement un peu moins vif, en double canon, au deuxième thème qui se poursuit, se superpose le martèlement du premier thème principal. Tandis que celui-ci apparaît en imitations aux deuxièmes violons et aux altos divisés, premiers violons et violoncelles s'imitent dans le thème chantant. Puis à (partir de mes. 200) ce sont des éléments du premier thème principal et du motif rythmique qui se combinent pour aboutir par une large progression à un tutti sur l'élément arpégé du premier thème principal (mes. 229). A l'apogée de ce nouveau développement (mes. 237) se superposent le thème d'in-
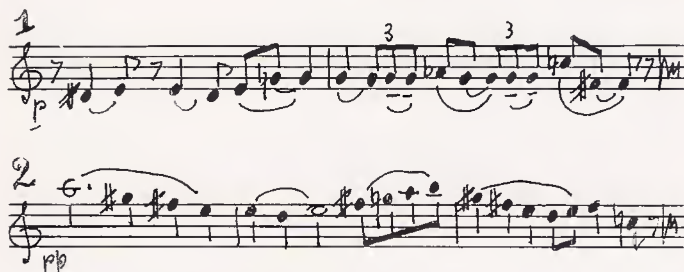
troduction et son augmentation en noires aux violons, l'augmentation décalée aux altos et le premier thème principal dans les basses. Dans un diminuendo peu à peu retenu sur des éléments du thème d'introduction, cette fureur révoltée semble vouloir céder la place à une amère résignation.

Le troisième volet ramène en effet de nouveau le thème d'introduction (mes. 253) auquel se superpose pourtant encore une variante ralentie du chant du deuxième thème principal. Et dans un bref dernier retour de l'allegro, le premier thème principal adouci se recroqueville finalement vers les profondeurs des basses, aboutissant comme point final à l'unisson **Ré** de tout l'orchestre.

Deuxième mouvement : Adagio mesto : 3/2

L'atmosphère angoissée continue dans ce mouvement lent de forme ternaire A B A, traduite par une polyphonie chromatique et dissonante. Le matériel thématique naît ici d'une simple inflexion de seconde qui constituait déjà l'élément essentiel du début du premier mouvement. Ce commencement du deuxième mouvement prend d'ailleurs l'allure d'une véritable passacaille. La basse des huit premières mesures, sur laquelle s'élabore une espèce de formule d'accompagnement, est reprise ensuite plusieurs fois, chaque fois avec un enrichissement supplémentaire. En effet (mes. 9 à 16), s'y ajoute la plainte des violoncelles (II, 1) qui semble naître de ces inflexions premières, pendant que la basse se retrouve intégralement aux cordes graves. Elle s'y retrouve une troisième fois lorsqu'à l'ensemble précédent repris se superpose encore (mes. 17-24) un thème lyrique des premiers violons (II, 2). Cet enrichissement successif par des éléments complémentaires est remarquable et constitue une lente progression de la première partie de ce lied.

Dans la partie centrale (mes. 25), pendant que se termine le chant des premiers violons, s'établit un nouvel ensemble accompagnateur. Au-dessus d'une basse montant paisiblement et régulièrement par degrés chromatiques de trois blanches chacun, on remarque alternativement le chromatisme d'un rappel du thème d'introduction du premier mouvement et d'un dessin nouveau en croches par deux. Une douloureuse mélodie, pesante, puis syncopée, des altos et violoncelles (mes. 26, puis 29) est reprise par les premiers violons (mes. 31) et poursuivie par les premiers violons et violoncelles (mes. 36). Syn-

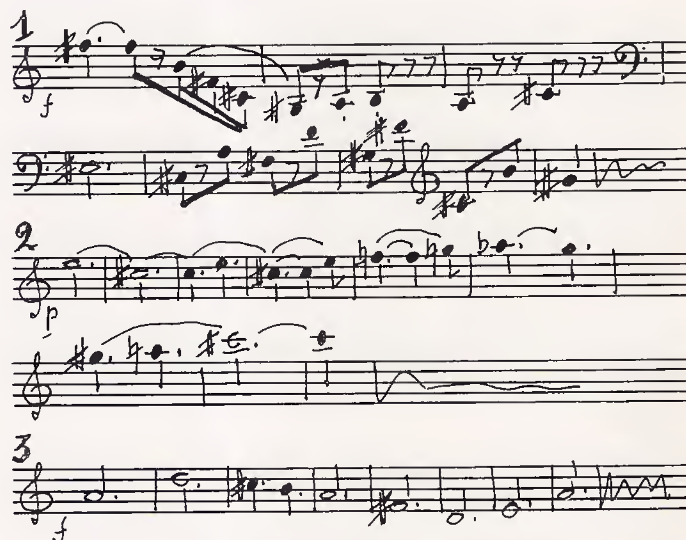


cope thématique et dessin chromatique en croches par deux prennent une importance croissante dans un crescendo déchirant (mes. 40) qui atteint son point de rupture (mes. 44), où, sur un fond de trémolos graves, un solo de contrebasse chante dans son aigu un douloureux dessin tournant autour de lui-même, proche parent de celui de l'introduction du premier mouvement. C'est le pont qui ramène le retour de la première partie quelque peu à rebours.

En effet, comme au début il y avait enrichissement progressif, maintenant nous assistons à un dépouillement progressif. Le chant des premiers violons qui luit pour un bref instant comme une lueur d'espoir (mes. 49), une variante de celui de la première partie, se poursuit alors que des harmonies tenues du reste de l'orchestre se dégage (mes. 53) le sombre accompagnement de la passacaille du début. Alors que les violons se taisent, les violoncelles entonnent une variante de leur premier chant. Puis, en guise de coda, sur les éléments accompagnateurs de la partie médiane (mes. 61) les premiers violons reprennent une dernière fois la large courbe de leur chant central (mes. 63). Pianissimo un rappel varié et mourant de l'élément introductif termine l'arc montant et retombant de ce deuxième mouvement sur la quinte vide **ré la.**

Troisième mouvement : Vivace, non troppo : 6/8 (2/4)

Le troisième mouvement pose une fois de plus le problème de la structure honeggérienne d'un mouvement symphonique. Peut-on y voir un rondo à trois refrains, trois couplets plus une coda, les refrains étant constitués par le thème essentiellement viril du début, les couplets par les trois interventions plus lyriques dont la troisième est le célèbre choral ? Faut-il plutôt y voir une forme-sonate avec l'opposition d'un thème vigoureux et d'un thème mélodieux dans l'exposition (mes. 1 à 94), avec un développement central sur les divers éléments thématiques (mes. 95 à 174), avec enfin une réexposition à rebours en considérant le choral final comme une importante coda couronnant le tout ? Tout cela peut effectivement se défendre.



Nous pensons qu'on peut tout aussi bien y voir simplement une nouvelle forme triple, un peu comme dans le premier mouvement, chaque volet du tryptique étant formé de l'opposition des éléments rythmiques et mélodiques alternatifs, avec non plus cette fois-ci un retour en arrière dans la troisième partie, mais cha-

cune des trois subdivisions constituant une progression, un étage supérieur, par rapport à la précédente. La montée vers l'intensité dramatique à la fois sublime et libératrice est constante, irréversible. Loin de retomber dans l'angoisse première comme à la fin du premier et du deuxième mouvements, « l'Espérance » croissante sort ici finalement victorieuse du combat intérieur.

Premier volet (mes. 1 à 95) : un chant des premiers violons s'opposera au premier thème principal.

Ce mouvement commence sur un ostinato à la fois polyrythmique et polytonal, superposant aux croches régulières et répétées du rythme ternaire (6/8) des deuxièmes violons en Ré majeur, le dessin mélodique en pizzicati des premiers violons en rythme binaire (2/4) dans la tonalité-appoggiature de la précédente, soit **Do dièse majeur** (malgré l'absence du **si dièse** à la clé, puisque cette note n'intervient pas mélodiquement).

Bondissant de l'aigu au grave en franchissant par sauts successifs de quartes l'espace de deux octaves, le premier thème principal (III, 1), violent et rythmé, rappelant quelque peu l'élément rythmique du premier mouvement, intervient aux altos et violoncelles sur la poursuite de cet ostinato rythmique (mes. 7) et se redresse avec la même vigueur (mes. 11 et suivantes), continuant ensuite à secouer les basses jusqu'à l'intervention d'un dessin mélodique complémentaire (mes. 22) alternativement chanté par les premiers violons et les violoncelles. Les premiers violons reviennent ensuite de leur escapade tonale (mes. 23) pour s'accorder avec leurs frères les deuxièmes violons en sol dièse mineur que les altos contrepointent en la bémol ; le frottement polytonal subsiste donc, continuellement changeant d'ailleurs. Le premier thème principal est repris (mes. 37) aux premiers violons, cependant que les violoncelles entrent en imitation avec son renversement (mes. 38). Le thème n'est pas suivi, cette fois-ci, de son dessin complémentaire. Et c'est maintenant un pont rythmique (mes. 53) où alternent de sautillants premiers temps ternaires avec de pesants deuxièmes temps binaires.

L'allure rythmique régulière qui est rapidement revenue est brusquement rompue par une turbulence extrême. Les croches de la division ternaire se subdivisent en doubles croches aux seconds violons. Mais le dessin obstiné qui s'établit pour accompagner le deuxième thème principal se répète toutes les dix croches soutenu par des accords en sursauts des cordes graves de cinq en cinq croches. Ce rythme déhanché donne au deuxième thème principal (III, 2) chanté par les premiers violons en valeurs longues mais régulières, moulées dans le cadre du 6/8, une extrême liberté d'allure (mes. 69). Ce n'est pas encore le choral, mais c'est déjà l'espérance qui plane au-dessus du chaos.

Deuxième volet (mes. 95 à 213) : sur l'ostinato (à 10/8) qui se poursuit aux altos, revenant bientôt au mouvement de croches, les violoncelles reprennent leur premier thème principal, incomplet mais réel dans ses éléments essentiels. Les violons répondent (mes. 105) avec le renversement du thème, renversement repris (mes. 111, puis 117) par les violoncelles, pendant qu'aux premiers violons apparaissent les éléments du dessin complémentaire. Dans cette partie ce sont effectivement des techniques de développement qui se font jour. Dans un resserrement progressif en imitations, les premiers violons répondent alternativement par le renversement au motif de tête du thème repris par les violoncelles (mes. 120). Ramené à des intervalles conjoints (au lieu des sauts de quartes), le premier thème principal ainsi transformé donne naissance à un fugato (mes. 145), entrant successivement aux altos (mes. 145), encore aux altos (mes. 152), aux deuxièmes violons (mes. 158), aux premiers violons (mes. 163).

Et c'est de nouveau une complexité rythmique croissante qui prépare l'entrée du thème mélodique. Une formule répétée à huit croches fuse à deux croches de distance chaque fois des divers pupitres (mes. 171-174) pour aboutir à l'ostinato déjà connu en 10/8, renversé par rapport à la première fois en ce sens que les doubles croches se trouvent aux basses et les accords aux violons. A la mesure 179 ce sont les altos qui entonnent le deuxième thème principal, le thème chantant, un peu varié. A la fin de ce chant, l'ostinato rythmé à dix croches s'empare rapidement de tout l'orchestre (mes. 200), partant à un temps d'intervalle successivement aux basses, aux altos, aux deuxièmes, puis aux premiers violons, dans un formidable accelerando qui débouche sur le presto de la partie terminale.

Troisième volet (mes. 214 à la fin) Presto.

Véritable trait d'union entre ces différentes parties, l'ostinato à 10 croches se poursuit aux altos. Plus violent que jamais, le premier thème principal reparaît aux premiers violons (mes. 214), imité à une mesure de distance par son renversement aux basses (mes. 215). Le pont rythmique et une imposante montée diatonique des basses (mes. 237) débouchent sur l'entrée triomphale du Choral (en remplacement du deuxième thème principal mélodique) (mes. 241) (III, 3). En clair Ré majeur, la trompette — ad libitum, mais elle s'impose vraiment — renforce les valeurs longues aux premiers violons de ce choral qui se superpose majestueusement à une dense polyphonie, tissée par des entrées successives en imitations — digne d'un fugato de Bach — du premier thème principal aux deuxièmes violons (mes. 242), aux altos (mes. 244), auxquels les basses répondent de nouveau avec le renversement (mes. 250). De tous les pupitres fusent de nouvelles entrées thématiques de plus en plus serrées, ayant pour effet une concentration thématique extrême.

Une brève coda rythmique débute (mes. 288) avec la dernière note du choral, secouant vigoureusement tout l'orchestre. Et la symphonie se termine par un unisson de tout l'orchestre sur les quartes descendantes thématiques, aboutissant à l'accord de Ré majeur avec seconde et sixte ajoutées.

Cette symphonie a souvent été appelée la « **symphonie tragique** ». Elle est en effet un témoignage sonore d'une époque tragique entre toutes où « **la France était perdue** » et où toute la civilisation occidentale semblait devoir sombrer sous la botte dictatoriale. Mais l'angoisse et la souffrance n'ont pas su étouffer la « **grande espérance** » de Honegger en un avenir meilleur, sa foi en la rédemption libératrice.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

QUELQUES nouveautés de ce mois dissiperont peut-être toutes les morosités qui s'accumulent... Il faut convenir qu'à ces contrariétés diverses s'ajoute celle du parti-pris qui accable certaines compositeurs, certains domaines, dans la production phonographique. Certains compositeurs dont les noms sont toujours aussi honteusement rares au catalogue. D'autres bénéficient au contraire d'un regain d'intérêt parfois louable, parfois intempestif, voire pas toujours mérité ! A quand le juste équilibre ?...

Les Ménestriers poursuivent leur sympathique action artistique en faveur de la musique chantée et jouée avec toute la ferveur de la jeunesse. Cela nous vaut le plaisir d'un quatrième disque du **Cavalier** qui ne le cède en rien aux précédents. Sous le titre général **Vive Henri IV,** avec une belle illustration d'enfant sur la pochette, il réunit des œuvres des XVe et XVIe siècles, dont la célèbre chanson en faveur du Vert Galant : pages vocales ou instrumentales de Conrad PAUMANN (1410-1473), Josquin des PRES (1460-1521), John DOWLAND (1562-1626), Nicolas de LA GROTTE (1540-1600 ca.), Clément JANEQUIN (1485-1558) ou Pierre PHALESE, Thielmann SUSATO, Pierre ATTAINGNANT. On retrouve dans ce concert le dynamisme aimable, un tantinet badin, les restitutions sans prétention mais judicieuses des précédentes réalisations de Bernard Pierrot et de ses compagnons qui enchantent toujours leurs auditeurs. A noter que le **brocken consort** désigne tout simplement un ensemble instrumental réunissant des timbres différents **(1).**

J'ai déjà signalé naguère une intéressante réalisation pédagogique **ARION** due à Roger COTTE. En l'occurrence, une méthode sonore de flûte à bec par le disque, d'une progression rapide. Sur une face, un concert avec un **Choral** d'après J.-G. WALTER (1684-1748), **Pavane, gaillarde, allemande** et deux **branles** d'après Claude GERVAISE (XVIe s.), **L'amour de moy** (Anonyme, XVe siècle), un **Allegro** de J.-C. PEPUSCH (1667-1752), **Marche et contredanse** de J. HATTETERRE (+ 1720), un fragment de **Concerto comique** de Michel CORRETTE (1709-1795) et l'**Allegro** initial d'un **concerto en ut majeur** de J.-D. HEINICHEN (1683-1729). Ce concert est repris sans soliste sur la seconde face pour permettre le travail personnel d'après la partition incluse dans la pochette **(2).**

En une époque-pivot — baroque s'il en fut — Karl-Philip-Emmanuel BACH (1714-1788) a laissé à la postérité des œuvres envers lesquelles on a souvent été injuste et qui témoignent des fluctuations de sentiments qui ont agité la génération à laquelle appartient cet artiste, intermédiaire entre les rigueurs classiques et les épanchements du pré-romantisme. Ce **Bach de Berlin,** ou mieux **de Hambourg,** traduit particulièrement sa sensibilité — son **Empfindung** — dans des sonates où la forme est bousculée par une imagination débridée. Avec une technique et une fantaisie magnifiques, Luciano Sgrizzi nous livre cinq de ces **Sonates,** trois **Rondeaux** et une extraordinaire **Fantaisie en ut majeur.** C'est une nouveauté **ERATO (3).**

MUSIQUE ROMANTIQUE ET POST-ROMANTIQUE

Au fond, il n'y a guère plus de raisons pour ranger dans une rubrique romantique le **Septuor** de Beethoven que les précédentes **Sonates** du second fils Bach, tant l'expression du sentiment est vive dans ces pages. **DECCA** présente une très belle gravure de cette œuvre de jeunesse de L. van BEETHOVEN (1770-1827) qu'est le **Grand Septuor op. 20,** dans une version éblouissante musicalement et techniquement, par les musiciens de l'Octuor de Paris **(4).**

Le charme sans cesse renouvelé du **Concerto en mi mineur de Félix MENDELSSOHN** (1809-1847) est tout particulièrement sensible dans une réédition appréciée de la célèbre interprétation de Léonide Kogan jouant avec la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction de Constantin Silvestri **(5).** J'aurai l'occasion de signaler à nouveau ce disque dans les nouveautés russes puisque **EMI PATHE MARCONI** a fort opportunément jumelé cette œuvre avec le **Concerto de Tchaïkovsky.**

Dans l'économique série **Twin-Set** — deux disques pour le prix d'un seul — **PHILIPS** édite dans l'interprétation excelente d'Adam Harasiewicz — premier prix du Concours Chopin de Varsovie — l'intégrale des dix-neuf **Nocturnes** de Frédéric CHOPIN (1810-1849), ce Chopin dont vents et marées **pop'** n'altèrent en rien le crédit auprès de l'ensemble de nos jeunes **(6).**

Hector BERLIOZ (1803-1869) : encore une valeur solide dans nos classes, que rien ne démode et qui, par ses qualités humaines et sa valeur artistique, reste un Virgile sûr pour guider nos néophytes dans l'univers fantastique que leur offre la Musique. **EURODISC** nous entraîne dans son fulgurant sillage avec l'Ouverture du **Carnaval romain** et les trois classiques extraits de la Damnation de Faust **(Marche hongroise, Dans les Sylphes et Menuet des follets)** par l'Orchestre Symphonique de Leipzig (ô mânes des Mendelssohn !) que dirige avec autorité G. Wiesenhuetter **(7).** Je reviendrai également sur ce disque, qui est complété par quatre pages symphoniques de Max Reger.

C'est en compagnie d'un jeune virtuose soviétique de haute volée, Alexandre Slobodianik, que nous terminerons ce petit tour d'horizon romantique. Titulaire à quinze ans du Prix Chopin de Varsovie, Slobodianik enregistre dans la belle série **Jeunes solistes de notre temps,** dont le **CHANT DU MONDE** m'a déjà fourni l'occasion de vanter les mérites. C'est une grandiose (le pléonasme ne m'inquiète pas) **Grande Sonate en si mi-**

neur de Franz LISZT (1810-1886) — cet extraordinaire bloc monolithique — qui fournit au jeune artiste le loisir de nous révéler toutes les facettes de son jeu, sobre et puissant, lyrique sans grandiloquence, et d'un singulier impact sur le public. Le disque est complété par la **Rapsodie hongroise n° 6,** tzigane à l'envi **(8).**

Les post-romantiques allemands jouissent d'une faveur qui me déconcerte parfois. Non que je veuille les rejeter :on peut lire dans cette revue même l'éttude analytique enthousiaste que je publie de **Salomé** de Strauss. Mais l'injustice envers leurs contemporains français me révolte. Ainsi me parviennent en rangs serrés deux fois **deux Concertos pour cor et orchestre** de ce même Richard STRAUSS (1864-1948) : **Concerto n° 1 en si bémol op. 11** et **Concerto n° 2 en si bémol** également interprété d'une part pour **ARABELLA** par Heinz Roegner et l'Orchestre National de Dresde **(9),** d'autre part par Daniel Bourgue et le Grand Orchestre de Radio-Télé-Luxembourg que dirige pour **DECCA** Louis de Froment **(10).** En dépit de mon atroce chauvinisme national et après hésitation, je crois que ma préférence va à l'enregistrement **ARABELLA-EURODISC.** Mais pour les amateurs de super-Hifi, la gravure **DECCA** est en stéréo Quadraphonie.

Franz SCHMIDT (1874-1939) est pratiquement inconnu chez nous (a) : j'avoue que je fais connaissance avec lui par une **Quatrième Symphonie en ut majeur,** romantique, tendre ou véhémente à souhait, avec un bel **Adagio** médian. La forme en est d'ailleurs très élaborée, avec une extension de la structure sonate appliquée non pas simplement à chaque partie — avec au passage des sections fuguées — mais embrassant l'ensemble de l'œuvre. Nous sommes, esthétiquement, davantage dans la lignée de Bruckner que dans celle de Mahler. C'est une nouveauté **DECCA (11).**

C'est justice que Max REGER (1873-1916) ait en France de chauds défenseurs, si l'on considère la qualité de sa musique qui n'a rien du bloc contrepointique, germanique et rébarbatif que d'aucuns imaginent. En témoins les quatre poèmes symphoniques inspirés par des toiles du peintre helvétique Arnold Boecklin. Ces quatre pages, dont l'idée rappelle les **Tableaux d'une exposition** de Moussorgsky (et là s'arrête le parallèle), sont un peu comme une Symphonie. La première partie, **Molto sostenuto,** est inspirée par **L'Ermite au violon,** puis **Vivace (Au gré des vagues), Molto sostenuto (L'Ile des morts)** et **Vivace (Bacchanale).** Cet op. 128 de Reger, composé en 1913, se distingue par une orchestration extrêmement intéressante. Pour cette nouveauté **EURODISC-ARABELLA,** l'Orchestre Philharmonique de Dresde est dirigé par Heinz Bongartz avec, au violon solo, Walter Artivitch **(7).**

ECOLE RUSSE

Je faisais à l'instant le parallèle entre deux œuvres de Max Reger et de Modeste MOUSSORGSKY (1839-1881). Voivi précisément les **Tableaux d'une exposition** du musicien russe, inspirés par une exposition posthume de certaines œuvres de son ami le peintre Hartmann. L'exécution de cette nouveauté « populaire » **Music for pleasure** est confiée à une jeune phalange britannique dont la qualité est déjà reconnue à l'échelon international : le **National Youth Orchestra of Wales** conduit par Arthur Davison. Le disque est complété par une brillante **Ouverture-Festival** de Dimitri CHOSTAKOVITH (né en 1906), un peu facile mais agréable. Le commentaire de Pierre Hiégel la concernant a dû être oublié sur la pochette et il faut se reporter à deux lignes de la présentation en néerlandais de H. Heymans pour savoir que cette œuvre facile célébrait en 1954 l'anniversaire de la Révolution d'Octobre **(12).**

Couplé avec le **Concerto en mi mineur op. 64** de Mendelssohn présenté plus haut, voici une version éblouissante et qui a obtenu naguère le plus vif succès du public du **Concerto en ré majeur op. 35** pour violon **et orchestre de** P.-I. TCHAIKOVSKY (1840-1893) interprété par Léonide Kogan et la Société des Concerts du Conservatoire que dirige Constantin Silvestri. C'est une réédition **EMI TRIANON (5).**

Membre de ce Cénacle Bélaïev qui joua un rôle si considérable dans l'évolution de la musique russe à la fin du XIX[e] siècle, Anatole LIADOV (1855-1914) mériterait une plus large audience pour la verve, l'humour, la poésie et les qualités réelles que recèle son œuvre. L'Orchestre Symphonique d'U.R.S.S. que dirige Y. Svetlanov présente, sous la marque **EMI PATHE MARCONI** une remarquable anthologie qui réunit le tableau symphonique tiré **De l'Apocalypse op. 66,** la **Ballade de l'ancien temps op. 21,** le magnifique **Lac enchanté op. 62, Kikimora op. 63, Huit chansons populaires russes** pour orchestre op. 58 et la célèbre **Tabatière à musique op. 32.** C'est une très belle nouveauté qui recèle plus d'un joyau **(13).**

Marta Deyanova est une jeune et très remarquable pianiste bulgare dont les succès internationaux — entre autres la médaille d'or de la biennale de Bordeaux — ne se comptent plus. Sa sensibilité vive s'accorde parfaitement avec la musique inquiète et illuminée d'Alexandre SCRIABINE (1872-1915). De ces pages pianistiques qui rappellent parfois Chopin ou laissent pressentir Chostakovitch, Marta Deyanova a gravé pour **HARMONIA MUNDI** de très beaux exemples : **Cinq études op. 2 n° 1, op. 8 n[os] 9 et 12, op. 43 n° 3, op. 65 n° 3,** les **Poèmes op. 32 n[os] 1 et 2, Désir op. 57 n° 1, Caresse dansée op. 57 n° 2, Vers la flamme** (poème op. 72) et l'énigmatique **Sonate op. 53 n° 2** en un seul mouvement. C'est une belle approche de ce musicien important dans l'évolution de la musique russe **(14).**

Je crois avoir amplement présenté et vanté Alain Lombard à nos amis : le voici dirigeant le **Second Concerto pour piano et orchestre en ut mineur op. 18** de Serge RACHMANINOV (1873-1943) dont l'**Adagio** plus ou moins arrangé a été rendu « illustrissime » par un indicatif d'émission télévisée. La soliste est Gina Bachauer, qui prolonge le programme avec trois **Préludes** du même compositeur, **en si mineur n° 10 op. 32, en**

(a) Ne pas le confondre avec « Florent Schubert » !...

sol mineur n° 5 op. 23 et le très populaire **ut dièse mineur n° 2 op. 3 (15),** composé par Rachmaninov à dix-sept ans ! Décidément gâté pour son centenaire, Rachmaninov poursuit sa foulée discographique fort enviable avec le même illustrissime **Prélude en ut dièse mineur op. 3 n° 2** qui achevait le disque précédent. Avec le même romantisme, le voici interprété cette fois chez **PHILIPS** par Rafael Orozco, mais dans un style très différent, impétueux à souhait. Le récital de ce jeune pianiste espagnol, élève d'A. Weissenberg, se poursuit avec deux autres **Préludes op. 23 n° 5** (cf. sup. !) et **op. 32 n° 10** (revoir encore ci-dessus !), une **Mélodie en Mi majeur op. 3 n° 3,** trois **Etudes-Tableaux** (encore un musicien inspiré par un peintre : joie pour les pluralités disciplinaires des 10 % !), **Polichinelle op. 3 n° 4** et un **Liebeslied** d'après Fritz Kreisler **(16).**

Les panslavistes, ou ceux atteints de « rachmaninovite », auront de quoi être amplement rassasiés ce mois-ci : voici un troisième disque du maestro ! Et le pire, aurait dit Charles-Marie Widor, c'est qu'on s'y habitue ! Je crois plutôt que le support y est pour quelque chose. En effet, RACHMANINOV a traité ici en variations le beau thème de **La Follia** de Corelli. L'interprétation d'Idil Biret est séduisante parce que rigoureuse et sans emphase intempestive. Disons que la virtuosité ne fait pas défaut à ces **Variations sur un thème de Corelli op. 42,** alors que les **Six moments musicaux op. 16** qui occupent la seconde face sont d'une émotion discrète et juvénile **(17).** Ce disque est signé **DECCA.**

MUSIQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE

Première réalisation française en quadraphonie, voici une nouveauté que nous devons également à **DECCA.** On reste évidemment confondu par la qualité de l'audition, mais les exigences techniques se trouvent irréalisables en milieu scolaire. Je dirai même inutiles. Je me demande combien même parmi les particuliers sont capables non seulement de régler un appareil, de s'installer pour l'audition mais tout simplement d'entendre ?... Mais ceci est une autre histoire ! L'**Introduction et Allegro pour harpe et quatuor** de Maurice RAVEL (1875-1937) sonne magnifiquement avec Susanna Mildonian, récente lauréate du Concours international Marcel Tournier, Maxence Larrieu à la flûte, Guy Deplus (clarinette) et un quatuor de membres de l'Octuor de Paris groupés autour de Jean Leber (premier violon). Pour les deux **Danses pour harpe** de Claude DEBUSSY (1862-1918), Susanna Mildonian est accompagnée par l'Ensemble instrumental de France dirigé par son violon solo, Jean-Pierre Walez. La si belle **Sonate pour flûte, alto et harpe** de Claude de France réunit autour de Susanna Mildonian, Bruno Pasquier (alto) et l'extraordinaire Maxence Larrieu (flûte) **(18).**

C'est en 1923 que la **Rhapsody in blue** rendit illustre au concert le nom de George GERSHWIN (1898-1937), peu après un court séjour du compositeur dans la capitale française. D'autres vacances à Paris en 1928 nous valurent la partition d'**Un Américain à Paris.** Ce sont également des vacances à La Havane en 1932 qui valurent la composition de l'**Ouverture cubaine,** pleine du rythme de rumba et qui n'est pas sans rappeler la jeunesse de Milhaud. Quant à l'opéra **Porgy and Bess,** il n'affronta la rampe, sans grand succès d'ailleurs, qu'en 1935, après sept ans de gestation. C'est une suite tirée de **Porgy and Bess** jointe aux précédentes œuvres que propose une nouveauté **Trésors Classiques** de **PHILIPS.** L'interprétation est celle d'Edo De Waart à la tête de l'Orchestre National de Monte-Carlo **(19).**

Léo BROUWER — né à La Havane sept ans après le passage de Gershwin — n'a absolument rien à voir avec le musicien américain. Il est le premier compositeur cubain à exploiter les formes aléatoires et ouvertes. Parmi sa production assez importante, il a réalisé sous sa direction pour **ERATO** une anthologie dans laquelle l'excellent guitariste uruguayen Oscar Caceres se taille la part du lion : **Canticum** (1968), **Danza caracteristica, Pieza sin titulo, La espiral eterna, Elogio de la danza** sont magistralement joués par ce jeune artiste qui est également le soliste des **Tres danzas concertantes** pour guitare et ensemble instrumental sous la direction du compositeur Brouwer. Il s'unit à celui-ci pour **Cuatra micropiezas** pour deux guitares, puis à Christian Lardé (flûte en ut et en sol) et Serge Collot (alto) dans **Per Sonare a tre.** C'est un disque qui mérite attention **(20).**

Le sympathique **Carnet de notes** d'Heugel nous vaut en illustration sonore un fragment des **Etats** de Betsy JOLAS, le Finale de la **Pastorale de Noël** d'André JOLIVET, un extrait de **Cantilène** de Marcel MIHALOVICI et de la **Sonate n° 1 op. 22** pour piano d'Alexandre TCHEREPNINE **(21).**

***

Groupés autour des thèmes de la Passion, de la Mort et de la Résurrection du Christ, un ensemble de **kantikou et Soniou** de Bretagne sont rassemblés en une nouveauté **L'IROISE.** J'ai déjà eu l'occasion de dire il y a quelques années le bien que je pensais de cette collection animée par Roger Abjean, 30, rue Basse à Morlaix, qui diffuse lui-même ses disques. A l'instant où j'écris ces lignes, j'espère d'ailleurs du fond du cœur que les malheurs que les intempéries font subir aux Montrouleziens trouvent un apaisement et des remèdes à la mesure des désastres subis ! Le dynamisme de l'Abbé Abjean entraîne une chorale d'amateurs pleins de zèle et d'enthousiasme. Dans ce nouveau disque, l'émouvant chant de la Passion **(Kan ar Basion)** dans le ton **Enez Sun,** ton de l'île de **Sein,** ou le très expressif **Gouelit va Daoulagat.** Eliane **Pronost,** contralto bien connu des amis de la Bretagne, prête sa chaude voix soliste à cette réalisation que complète une **Suite pour bombarde et orgue** interprétée par Claude Merer, bombarde, et Michel Cocheril à l'orgue **(22).** Il est de bon ton de hurler en faveur d'un folklore sauvage et âpre. J'avoue néanmoins avoir été séduit par le groupe breton **Dir ha tan,** dix garçons et une fille à la voix fraîche et sympathique. Ils se sont donnés pour tâche de renouveler en en conservant l'esprit, la tradition pourlette et vannetaise. D'abord la langue, qui est un brittonique très particulier, ensuite le chant caractéristique alternant solist eet chœur. Iinfluencé par Hersart de La Villemarqué et son **Barzaz-Breiz**

(c'est une référence !), ce groupe réalise pour **ARION** un beau programme de dix chants alternativement bretons et français (du pays gallo). La présentation de France Vernillat jouit d'une bonne traduction d'A. Bocher **(23)**.

CATALOGUE

(1) **LES MENESTRIERS - Vive Henry IV !**
33/30 DIP CAVALIER CVR BP 2005 B g.u.

(2) **La flûte à bec par le disque (Méthode sonore).**
33/30 ARION ARN 33 211 stéréo.

(3) **C.P.E. BACH - 5 Sonates, 3 Rondeaux et Fantaisie.**
33/30 ERATO ERA 9090 g.u.

(4) **L. van BEETHOVEN - Septuor en mi bémol majeur op. 20.**
33/30 DECCA X 7165 quadraphonie.

(5) **MENDELSSOHN - Concerto pour violon op. 64.**
TCHAIKOVSKY - Concerto pour violon op. 35.
33/30 EMI TRIANON C 045-10607 H 2 St. comp.

(6) **F. CHOPIN - Intégrale des 19 Nocturnes.**
2 × 33/30 PHILIPS Twin-set 1 × 6701 029 stéréo.

(7) **H. BERLIOZ - Ouverture du Carnaval Romain.**
Trois extraits de la **Damnation de Faust.**
Maw REGER - Böcklin Suite op. 120.
33/30 ARABELLA-EURODISC 85 125 stéréo.

(8) **F. LISTZ - Grande Sonate en Si mineur.**
Rhapsodie hongroise n° 6.
33/30 CHANT DU MONDE LDX 78 537 g.u.

(9) **R. STRAUSS - Concertos n°s 1 et 2 pour cor et orchestre.**
33/30 ARABELLA-EURODISC 80 736 C stéréo.

(10) **R. STRAUSS - Concertos n°s 1 et 2 pour cor et orchestre.**
33/30 DECCA X 7154 Quadraphonie.

(11) **F. SCHMIDT - Symphonie n° 4 en ut majeur.**
33/30 DECCA Import. SXL 6544 O stéréo.

(12) **MOUSSORGSKY - Tableaux d'une Exposition.**
CHOSTAKOVITCH - Ouverture-Festival.
33/30 Music for Pleasure 2 M 045-05423 stér. mono.

(13) **A. LIADOV - Baba-Yaga - Le lac enchanté - La Tabatière à musique - De l'Apocalypse - Ballade de l'ancien temps - Huit chansons populaires russes.**
33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE A 2 C 065 93211 g.u.

(14) **A. SCRIABINE - Etudes et poèmes - Sonate pour piano n° 5.**
33/30 HARMONIA MUNDI BALKANTON HMU 132 X g.u.

(15) **S. RACHMANINOV - 2e Concerto pour piano et orchestre op. 18.**
Trois préludes pour piano.
33/30 ERATO STU 70768 g.u.

(16) **S. RACHMANINOV - Œuvres diverses pour piano.**
33/30 PHILIPS Trésors Classiques X 6500 542 S.A. stér.

(17) **S. RACHMANINOV - Variations sur un thème de Corelli.**
Six Monuments musicaux.
33/30 DECCA X 7143 stéréo.

(18) **C. DEBUSSY - Sonate n° 2 pour flûte, alto et harpe.**
Danses pour harpe et orchestre.
M. RAVEL - Introduction et Allegro pour harpe et sextuor.
33/30 DECCA X 7166 quadraphonie.

(19) **G. GERSHWIN - Un Américain à Paris.**
Ouverture cubaine.
Suite de Porgy and Bess.
33/30 PHILIPS Trésors Classiques X 6500 290 g.u.

(20) **L. BROUWER** - Pièces diverses pour guitare avec ou sans accompagnement.
33/30 ERATO Florilège de la guitare 13 STU 70734.

(21) **Carnet de Notes Heugel : Betsy JOLAS, A. JOLIVET, M. MIHALOVICI, A. TCHEREPNINE.**
17/33 HEUGEL 38 g.u.

(22) **Cantiques bretons (Passion et Pâques),** Morlaix (29210).
33/30 L'IROISE 28 g.u.

(23) **DIR HA TAN - Chants traditionnels vannetais.**
33/30 ARION ARN 34212 stéréo.

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

ACADEMIE INTERNATIONALE D'ETE DE NICE

Plusieurs correspondants, français et étrangers, nous demandent des renseignements au sujet de cette Académie, dont le président-directeur est Fernand Oubradous, et qui bénéficie du patronage du ministère des Affaires Culturelles et des Affaires Etrangères. Son Conseil d'administration comprend, sous la présidence de M. le Député-Maire de Nice, huit membres des Affaires culturelles dont, bien entendu, Marcel Landowski, directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse.

Le siège de l'Académie est à Nice, villa Paradiso, 24, boulevard de Cimiez (tél. : (93) 80-14-20 et 80-52-00), où se trouve également le secrétariat du 15 juin au 15 août. Du 15 septembre au 15 juin, il réside à 94160 Saint-Mandé, 89 bis, avenue Sainte-Marie (tél. : 328-27-81).

Les cours, qui comprennent deux degrés, élémentaire et supérieur, et une préparation aux concours internationaux, se dérouleront en 1974 en deux sessions : du 1er au 24 juillet et du 26 juillet au 15 août.

Nous ne pouvons citer ici le nom de tous les maîtres réputés qui assurent les cours, souvent en plusieurs langues, et nous le regrettons bien vivement. Mais nous demeurons à la disposition de nos correspondants qui nous demanderont des précisions à ce sujet et qui peuvent d'ailleurs se procurer le fascicule 1974 à l'une des deux adresses précitées.

Donnons cependant la liste déjà éloquente en soi des enseignements dispensés : Direction d'orchestre - Composition musicale - Histoire de la musique - Piano - Piano-jazz - Guitare - Harpe - Orgue - Violon - Alto - Violoncelle - Contrebasse - Flûte - Hautbois - Clarinette - Basson - Cor - Trompette - Trombone - Saxophone - Percussion - Chant - Théâtre lyrique, mise en scène - Danse moderne - Danse classique - Peinture et dessin - Art mural - Art dramatique - Langue française.

Ajoutons pour terminer que quatorze concerts-sérénades seront donnés entre le 9 juillet et le 13 août, dans le cadre idéal du monastère de Cimiez, et bénéficieront du concours prestigieux des maîtres qui assurent les cours de l'Académie. Plusieurs d'entre eux auront lieu avec la participation de l'Orchestre des Concerts Oubradous.

Après cela, je ne parlerai ni du charme de la situation géographique ni de l'agrément du cadre. Villa « Paradiso » : cela dit tout ! Plus proche du calme de Cimiez que de l'agitation du centre-ville, mais tourné vers l'arrière-pays sans être pour autant éloigné des plages, l'Académie est un lieu idéal de travail, et de détente. Je ne peux la comparer qu'à... l'abbaye de Thélème, même si elle ne comporte pas 7 449 chambres et si les dames ne changent pas chaque jour la teinte de leurs vêtements et parures !...

LA SAISON D'OPERA A L'OPERA DE NICE

A l'heure où des « mouvements divers » — c'est, paraît-il, le moins qu'on puisse dire ! — accueillaient la nouvelle présentation du *Don Quichotte* de Massenet, à l'Opéra de Paris, à Nice nous assistions à la représentation de la même œuvre. C'était un dimanche après-midi, devant un public « d'abonnés » peut-être, mais de « connaisseurs » certainement. Et l'on sait que les mélomanes de province ont le sifflet plus rapide que l'applaudissement généreux.

Cette représentation a rallié tous les suffrages et a connu de multiples rappels à la fin de chaque acte avant l'ovation finale. Si ce public ne savait pas toujours attendre que s'éteigne l'ultime accord pianissimo de tel tableau, il savait très bien, attentif mais non impassible, nous dispenser d'applaudissements intempestifs en cours d'exécution.

Décors et costumes de l'Opéra de Marseille, simples et beaux, avec de judicieuses oppositions de couleurs et de nuances ; ainsi de la dominante bleu pâle du IVe tableau s'opposant à l'ombre mystérieuse du dernier. Si la chorégraphie de Tony Pardina interprète intelligemment la musique de Massenet, et si le corps de ballet s'y montre souple et discipliné, la mise en scène de J.-J. Etcheverry est excellemment « lyrique » ; nous voulons dire par là que, sans gêner un instant les chanteurs, elle est vivante, naturelle et sœur du revêtement orchestral. Elle évite aussi la grandiloquence : ainsi de la vision finale — où l'on pense invinciblement à la mort de Cyrano — qui nous montre le héros, comme mis en croix, adossé à un arbre et les bras soutenus par les branches, ce qui lui évite d'avoir à accomplir une chute classiquement inévitable et souvent ridicule !

La distribution est homogène : pas un seul rôle n'est « sacrifié ». Si Robert Savoie (Sancho) ne nous laisse pas une impression immortelle, Gillian Knight est émouvante en Dulcinée ; la voix est étendue et constante, mais surtout le grave est d'une grande beauté. Et puis, quelle joie de découvrir, en Don Quichotte, un Joseph Rouleau dont la prestance égale la vaillance et qui joue comme il chante avec un parfait naturel !

L'Orchestre de l'Opéra de Nice était égal à lui-même et bénéficiait de la direction de Paul Jamin. Un regain d'émotion a plané sur la salle tandis que les mains du chef modelaient pour Ch. Reneau le beau solo de violoncelle : c'est que Paul Jamin songeait — il nous en fit la confidence — à son père qui fut, naguère, violoncelle solo à l'Opéra de Nice.

Je ne sais si l'Opéra de Nice obtient des réussites aussi parfaites chaque semaine, du 9 novembre au 17 avril ; toutefois, des personnes dignes de foi m'ont affirmé que la saison 73-74 était particulièrement réussie et de haut niveau.

Je donnerai donc bien volontiers le calendrier des derniers spectacles à l'intention des lecteurs « privilégiés » qui se trouveraient à cette époque dans la région : *La Somnambula* (1 et 3 mars) ; *L'Or du Rhin* (8 et 10) ; *La Walkyrie* (15 et 17) ; *Faust* (22 et 24) ; *Manon* (29 et 31) ; *Roméo et Juliette* (5 et 7 avril) ; *Le Pays du Sourire* (13, 14 et 15 avril, pour les fêtes de Pâques) ; le *Gala des adieux* (17 avril). (Les représentations du dimanche sont données en matinée).

LES ORGUES DE PROVENCE

Pour ce mois, contentons-nous de signaler le récital que Pierre Cochereau a donné dans la petite église de La Colle-sur-Loup. Avoir à sa disposition l'orgue de Notre-Dame de Paris, avec ses cinq claviers et ses cent-dix jeux, et savoir « se contenter » de huit jeux et deux claviers ! Il faut pour cela être possédé de l'amour de son art et posséder à fond la technique de son instrument.

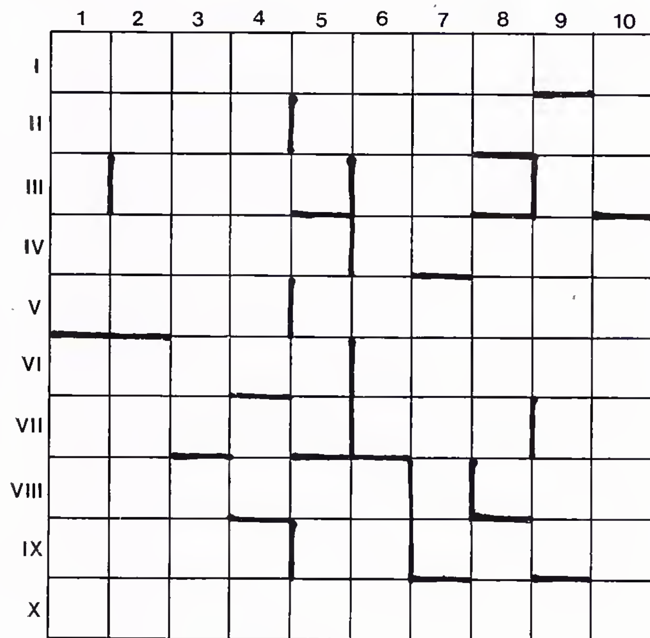
On en eut une preuve supplémentaire, après avoir admiré les sonorités claires et flûtées de l'instrument sur lequel Pierre Cochereau avait joué la *Messe des Paroisses* de Couperin, lorsqu'on « réalisa » tout ce qu'un maître de l'improvisation pouvait tirer de majestueuse grandeur d'un aussi fragile instrument, en improvisant sur un « Noël de Villefranche » : nous passions de l'humble église de l'arrière-pays de Provence à la plus imposante des cathédrales.

Et dans quelques jours, Jean-Jacques Grunenwald descendra de Paris et de son orgue de Saint-Sulpice où il a succédé à Marcel Dupré, pour jouer l'orgue de l'Eglise du Vœu à Nice, au cœur de la vieille ville... Nous en reparlerons !

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Problème n° 3



HORIZONTALEMENT

I — Concurrence la voix.
II — Chef d'orchestre français, faisant montre d'un talent particulier pour la musique contemporaine / Compositeur et violoniste roumain, mort en 1955.
III — . / Messiaen les met « dans les roues » / Déesse mythologique qui inspira une cantate à J.C.F. Bach et à Telemann / D'Egypte, c'est un opéra de R. Strauss (en phonétique).
IV — A bouleversé la notion de concert de notre époque / Elément premier de la fugue.
V — Extrêmes d'un opéra inachevé / Louange.
VI — Un fox-trot de G. Auric le dit à New York / Compositeur danois né en 1922, disciple de Nadia Boulanger.
VII — Rousseau les fit « galantes » / Grand pianiste de notre temps / Délimitent une noire.
VIII — Wagner ne fit pratiquement que cela / / Début d'étude.
IX — Pays où la situation du musicien est socialement privilégiée mais servile, dit-on (sigle) / Initiales d'un compositeur italien, né en 1908, frère d'un cinéaste plus célèbre / Ajoutez du blanc... c'est du Debussy.
X — Accompagnés, ils sont nombreux dans les opéras, cantates, oratorios et grands motets des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

VERTICALEMENT

1 — Directeur de la Villa Médicis de 1936 à 1961 / Parfois sorcier.
2 — Cochléaire, il est un relais qui nous est particulièrement cher / Il a récemment endeuillé l'orgue français.
3 — Alfvén, Rosenberg, Nilsson le sont / Premières lettres de l'œuvre certainement la plus populaire de J. Ibert.
4 — Chantée et variée dans un quintette / Initiales du véritable nom de Reyer / Note symbolique, dans Wozzeck de Berg.
5 — L'Œdipe créé par Klemperer à Berlin en 1927 / Classification / Celui de la fugue est classé BWV 1080.
6 — Parfait, il ne doit pas battre / Il fut « antiqua », il fut « nova », il est ici... à l'envers !
7 — Le saxtuba ne l'était pas / Mort au combat en juin 1940, à l'âge de 29 ans / .
8 — Bémol allemand / / La quinte peut l'être / Lettres centrales du titre d'une mélodie de Fauré, parue la même année que « Thème et variations ».
9 — . / Compositeur italien (1752-1832) dont les sonatines sont bien connues de nos jeunes pianistes / .
10 — S'appuie sur une note référentielle / Sont à la base de toute composition des origines de la polyphonie.

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON   Dépôt légal 1er trimestre 1974   icn - vaux-le-pénil - 437.29.28